



Mati
Turi

IDENTITEEDIMÄNGUD JA TEATER
VIIS AASTAT CABARET RHIZOME'I

VASTAB TOIVO TULEV
„...JA VENEMAA MEELEST EI LÄHE”

MARTTI HELDE MÄNGUFILM „RISTTUULES”
VAHUR LAIAPEA TÕSIELUFILMID

Vastutav väljaandja Marika Rohde
tel 6 83 31 33
marika@kl.ee

Peatoimetaja Madis Kolk
tel 6 83 31 32
madis@temuki.ee

Teater Madis Kolk

Muusika Tiina Õun
tiina@temuki.ee
tel 6 83 31 35

Kino Sulev Teinemaa
tel 6 83 31 36
sulev@temuki.ee

Kujundus Jüri Kass
tel 6 83 31 34
jyri@temuki.ee

Keeletoimetaja Kulla Sisask
tel 6 83 31 37
kulla@temuki.ee

Tekstitöötlus Pille-Triin Kareda
tel 6 83 31 30
pille@temuki.ee

Fotograaf Harri Rospu
tel 5 20 63 12

Toimetus 10146 Tallinn,
Voorimehe 9
pille@temuki.ee
faks 6 83 31 31

Väljaandja Sihtasutus Kultuurileht
10146 Tallinn,
Voorimehe 9

Trükk AS Pajo
80041 Pärnu,
Lille 4

AJAKIRI „TEATER: MUUSIKA. KINO” ILMUB
EESTI VABARIIGI KULTUURIMINISTEERIUMI
TOEL.

Toimetuse kolleegium:
Jaak Allik, Sulev Keedus, Mait Laas, Margus Pärtlas,
Peeter Raudsepp, Riina Sildos ja Helena Tulve.

Kodulehekülj www.temuki.ee

Tellimine www.tellimine.ee 6 17 77 17



Mati Turi aprillis
2014.
Vt lk 74.
Harri Rospu foto
Jüri Kassi fototöötlus



Tartu Uue Teatri
„Äralennuõäli”.
Vt lk 12.
Gabriela Liivamäe foto



Mieczysław Weinbergi „Idioot” Mannheimi
Rahvusteatri. Mõškin – Juhan Tralla.
Vt lk 50.
Hans Jörg Micheli foto



„Risttuules”, 2014. Režissöör Martti Helde.
Vt lk 90, 98 ja 120.

Jaan Tooming	Avaveerg Meelemõlgutuseks teatrist	3
	Vastab Toivo Tulev	5
	Persona grata Laura Peterson	120

teater

Valle-Sten Maiste	Visandeid identiteedivusserduste teemal <i>Marius von Mayenburgi „Kolemees“ Ugalas ja Mart Aasa „Äralennuväli“ Tartu Uues Teatris</i>	12
Iiris Viirpalu	Cabaret Rhizome'i risoomid <i>Viis aastat Cabaret Rhizome'i</i>	20
Keiu Virro	„rhizomedia. risomeedia“ on suurepärane, kuid mitte täiesti lootusetu <i>Cabaret Rhizome'i „rhizomedia. risomeedia“</i>	28
Liis Kolle	Põhjatuulest viidud <i>Skandinaavia ja Baltimaade kunstide festival „Nordwind“ Saksamaal</i>	35
Eteri Kekelidze	Märkmeid Venemaa teatريفestivalidelt <i>XI rahvusvaheline Tšehhovi-nimeline festival Moskoas 19. V – 14. VII 2013 (Algas TMKs 2014, nr 2 ja 3.)</i>	44

muusika

Liis Kolle	„...ja Venemaa meelest ei lähe“ <i>Jurodivõje i tšudaki saksa muusikateatri laval (Juhan Tralla Mannheimi Rahvusteatri, Mihkel Kütson Berliini Koomilises Ooperis)</i>	50
-------------------	---	----

Ines Reingold-Tali	<i>Sound art ja muusika</i> <i>Mürast, elitaarkunstist ja...</i>	66
Tiiu Levald	Ühest fenomenist meie muusikamaastikul <i>Lied'iduo Mati Turi – Martti Raide</i>	74
Maia Lilje	ERSO aeg I/III Sulaaeg I 1953–1957 (<i>Algas TMKs 2014, nr 3. Vt ka Ivalo Randalu artikleid</i> <i>TMKs 2013, nr 8-9 ja 12 ja 2014, nr 1 ja 2.</i>)	80

kino

Donald Tomberg	Ajaga risti <i>Martti Helde mängufilm „Risttuules“</i>	90
Kadri Rood	Narratiivsest ja vormilisest aeglusest filmis „Risttuules“	98
Jaanus Kulli	Elu on suurem kui mistahes film <i>Manfred Vainokivi dokumentaalfilmid „Baskin“ ja</i> <i>„Vaeste kirjanike maja“</i>	102
Peeter Sauter	Vahur Laiapea muutumised <i>Vahur Laiapea dokumentaalfilmid „Veskimees!“,</i> <i>„Taavi kui Taavi ise“ ja „Fragile. Nägemiseni laval“</i>	108
Mathura	Kellel on ja kellel pole <i>Festival „Maailmafilm“ 5. – 22. III 2014 Tartus</i>	115

MEELEMÖLGUTUSEKS TEATRIST

Tõeline teater sünnib näitlejate kaudu. Tõeline näitleja sünnib mõistmise kaudu.
Kust tuleb mõistmine?

Hea näidend on nagu võlulaegas, kus peidus võlumaailm. Kes hävitab salapära sellelt maailmalt, see hävitab teatri.
Kelle käes on võlukepike?

Muusika lisab etendusele selle, mida ei saa sõnades öelda. Sõnade taga on veel midagi.
Kust tulevad sõnad?

Näitleja hää on maagiline. Nõidnäitleja hääles elavad sajad tegelaskujud.
Kust tuleb Hää?

Näitleja keha tõuseb surnuist erinevaiks inimesteks etendustes ja saab surematuks. Liha kaob, vaim jääb.
Mis on Vaim?

Näitleja teiseneb aina uueks ja uueks kujuks näidendist näidendisse. Kuju kujutamine on müsteerium.
Kes on näitleja ise?

Igav on etendus, kus pole vaimsust. Vaimu kaudu ületame igapäevse ning tõuseme maast lahti.
Kes annab Vaimu?

Geenius on loominguiline pomm, mis plahvatab, kuid ei purusta, vaid ehitab. Ainult andetu viskleb argipäeva rutiinis.
Kes sünnitab geeniuse?

Kui teatrietendus ei tõuse kõrgemale argipäevast, siis on ta laip. Väega loomine on uue loomine.
Kust tuleb vägi?

Lavastaja on võlur, kelle vägi kandub etendusse. Näidend on vahend öeldamatu ütlemiseks.
Kes on dramaturg?

Teater on koht, kus kohtutakse. See kohtumine annab elamuse ja jääb meelde.
Kuidas teha teatrit?

Vanad teatris kaovad, tulevad noored, saavad ka vanaks ja kaovad.
Mis jääb alles?

JAAN TOOMING



Toivo Tulev.
Jacques-Alain Finkeltroci foto

VASTAB TOIVO TULEV

Meedias tuntakse Tulevit tänapäeva eesti muusikaelu tähtsa esindajana, põneva helikeelega süvamuusika loojana, kelle inspiratsiooniallikaiks on mitmesugused religioossed ja filosoofilised baastekstid, luule ning modernne lääne metafüüsika. Siit ehk on tulnudki idee nimetada tema teoseid sünkretistlikeks, sest nende ideestik näitab teed paljude filosoofiliste koolkondade ühisosa juurde.

Heliplaadi „be lost in the Call” kaasandes öeldakse tema kohta: *Toivo Tulev kirjutab muusikat, mis on aeglane ja üksikhetke süvenev, kuid põimub rahututest peenmuustritest. Mõnikord on see nagu habras loor, mis katab saladust. Mõnikord ekstaatiline või painav helide ämblikuvõrk. Enamasti kumisevad heitliku pealispinna all rahumeelised püskikolad. Sel viisil, tõeluse ämblikuvõrgust välja, olemise Põhitooni igatsedes, vaatab maailma metafüüsiku pilk.*¹

Eelnev tsitaat iseloomustab sinu muusikalist mõtlemist ja helikeelt suurepäraselt, samas on see vaba soovist anda konkreetseid nimetusi, mis on muusikas ja kunstis üldiselt mõttetu. Ja loomingu käsitamiseks puuduvad õigupoolest üdini tõesed terminid.

Jah, püüdkem vähem fikseerida ja nimetada, sellest ei tule muud kui tühja tüli... Ka seda on naljakas enese kohta kuulda, et olen sünkretist, aga olgu siis nii.

Mingem edasi käega katsutavamaga. Sinu loomingut on jäädvustatud kahel helikandjal: „be lost in the Call” ja „Songs”.² Vaid pooleaastase intervalliga oled sa viimati korraldanud kaks autorikontserti, esimene toimus möödunud aasta 23. oktoobril, kus tuli maailmaesiettekandele sinu „Magnificat”³, Eesti esiettekandele Läti Radio koorile ja Kaspars Putniņšile pühendatud mikrotonaalne „Tanto gentile” Dante tekstile ning Ars Nova Copenhagenile ja Paul Hillierile pühendatud „Flow my tears” John Dowlandi, vaikse nädala *improperia*’te ja su enda tekstidele; lisaks ansambli Vox Clamantis 10. aastapäevale pühendatud „Suvine vihm” hümnile „Rorate Carli” ja sinu enda tekstidele ja „I said, Who are You? – He Said, You” Mansur al-Hallaj ja T. S. Elioti sõnadele. Teine autorikontsert „Lamentatsioonid” toimus käesoleva aasta 5. aprillil.⁴

Esimesel heliplaadil kõlavad helindid aastaist 1996–2003, põhiliselt kammerlikud instrumentaalse koosseisuga teosed, nagu mikropolüfooniline ja polürütmiline „Quella sera” kaheteistkümnele mängijale, ekspressionistlik sekstett „Gare de l’Est”, orientalse varjundiga septett „Isopo”, inimhääle ja instrumentide heterofoonia põiminguga mälestusteos „Adiós: Śrī Rāma in memoriam” ja plaadi nimiteos „be lost in the Call” („Lahustu ses hüüus”) neljateistkümnele mängijale.

Juba esikplaadilt kandub kuulajani mõjuv sõnum sinu kui loojaisiksuse refleksiivsusest – endast teadlikuks saamisest, seestmistest otsingutest keeru-

lisel teekonnal vabastava Nullini. Ladina tüve 'reflexio' tähendus otsetõlkes on 'tagasipöördumine'.

Teisel plaadil kõlavad hoopis uues võtmes ülekaalukalt vokaalteosed, ja taas oled kasutanud kauneid ja tuumakaid tekste. Siinne helikeel annab veelgi lõputuma paleti erinevaid kõlavärve ja rütmiimpulsse.

Kuid mingem ajas tagasi. Sa said laiemalt tuntuks 1990. aastatel, aga millal tegelikult loometööga algust tegid?

Sahtlisse sai loodud juba 1970-ndail, aga mul ei tulnud mõttessegi neid esimesi katsetusi avaldada. Mingit sundust ju selleks polnud. Edasi, 1980. aastail õpin-gute ajal jätkasin juba teadlikumalt. Õppisin Eino Tambergi juures. 1991. aastal täiendasin end Sven David Sandströmi juhendamisel.

Kas kirjutad tellimuse peale või saad lubada endale mõnikord ka sisemise impulsi järele toimimist?

Töö alustamine on enamasti ikka tellimusega seotud, aga seesmine impulss on nii või naa oluline. See, milliseks edasine tegevus kujuneb, oleneb tavaliselt koosseisust. Möödunud aasta lõpul pidin looma muusika mitmele Kopenhaageni koorile püha Caecilia pidustuste traditsiooni taaskäivitamiseks. Teos pealkirjaga „Cecilia” telliti erinevatele vokaalkoosseisudele ja orkestrile ning solistile esita-miseks kolmel järjestikusel aastal. Nii teose koosseis kui pikkus olid rangelt reg-lementeeritud. Täpselt paika pandud esitusaparaat funktsioneeris suurepäraselt, kuid järgmise aasta ettekanne jääb paraku ära koosseisust tulenevatel põhjustel. On juhtunud ka nõnda, et tellitud teos on aastaid juba valmis, kuid esmaesitus lükkub kaugesse tulevikku. Sel puhul on kummaline tunne jälle ette võtta kunagi mind erutanud teemaring ja püüda meelde tuletada teatud finesse käivitanud all-hoovusi, mis nüüdseks sootuks uue ja erineva voolusängi on leidnud.

Tellimusega on ju paratamatult seotud tähtjad. Kas ajanappuse paanika ei kummita?

Eks muidugi kummitab, aga lõpuks tuleb ikkagi appi matemaatika ja oma jõu-dudega arvestamine ning seejärel juba kõik sujub.

See on ju professionaalsus, kas pole!

Seda küll.

Kas meetod on üldse komponeerimisprotsessis oluline?

Peensusteni kõike ette kindlaks määrata pole võimalik, aga tähtis on teha eelplaneerimine. Protsess käivitub vastavalt vormikujundamise loogikale ja eda-sine on juba tugevalt alateadvuse pärusmaa.

Kuidas suhtud rahvuslikkusse muusikas? Kui poole sajandi eest oli soovi-tav, et eesti helilooja loob rahvamuusikale toetuvaid helindeid, siis kuidas sina suhtud sellisesse ülesandesse?

Ei kujuta ennast küll sellises rollis hästi ette. Olen tõesti uhke pärandi üle, mis meil on, aga see jääb ikkagi võõraks. Vahel küll heldin ja meenutan, et laulsin röö-

muga kunagi Eesti Filharmoonia Kammerkooris Tormist, aga põhjus on selles, et ta on lihtsalt niivõrd hea helilooja. Mul ei teki eesti rahvamuusikaga emotsionaalset ega intellektuaalset sidet, ehkki runolaul võib vägagi kaasakiskuv olla. Samas, regilaulus esinev skansiooni nähtus on ääretult põnev – olukord, kus teksti ja muusika rõhud omavahel ei kattu ja nihkesse minnes uusi assotsiatsioonilõngu loovad.

Oled laulnud Eesti Filharmoonia Kammerkooris, ansamblites Vox Clamantis, Heinavanker, Scandicus jt. On see andnud sinu heliloomingule lisaväärtuse? Teatavasti sünnib kunstilise kujundi fenomen olulisel määral interpreedi teadvuses.

Lauljana pole ma nüüd küll juba ammu tegev olnud, aga arvan, et kindlasti on mul vokaalpartiide loomisel selle tausta tõttu teistsugune tunnetus. Ilmselt näeb interpret muusikat teisiti kui helilooja ja arvan, et kui suudan oma teose teha muusikule omasemaks, siis saab see omasemaks ka kuulajale. See ei tähenda vokaalpartiide lihtsustamist-mugandamist. Ma ei usu ülearusesse lihtsustamisse, seda mitte. Ei taha lihtsustada lihtsustamise enese pärast, paljud sündinud vokaalpartiid on ülikeerukad.

Nada Brahma, selle sõnapaari tõlge on vist „tühjus on heli”? Kuidas sina neid sõnu tõlgendaksid?

Tõlgiksin seda pigem: „Heli on Jumal”. Tegelikult on ju raske vahet teha emantsiooni (väljavalamise) ja algallika vahel. Kumb on primaarne..., raske öelda. Siin peitubki ehk enamiku religioosete dispuutide algallikas.

Sinu helindeid kuulates märkasin, et su muusikas on pausidel ja vaikusel sekundaarne roll. Kas muusika põhielement ongi pidev kulgemine?

See on huvitav tähelepanek. Kuigi ma ei kasuta oma teostes alati ühtainsat muusikalist keelt, ütleksin pigem – vaikus voogab. Mulle on emotsiooni edastamisel-loomisel tähtis ekstaatilisus, pigem ülevoolavus kui lihvitud askees. Pateetiline, hüüumärkidega varustatud ütlemissviis ühes kuulajale mõneti pealesunnitud „suurustlevate” pausidega on mulle võõras. Energeetiliselt laetud retooriline paus – seda pole ma tööpoolest palju kasutanud. Minu kirja pandud muusikas on helikangad suhteliselt tihedad ja katkematud. Vaikus on mulle oluline muusikalise süntaksi tähenduses ja esineb artikuleeritud retoorika teenistuses, ei muud. „Lauludes” („Songs”, 2005), mille kirjutasin suurele esituskoosseisusule ja mis oli mõeldud esiettekandmiseks Nigulistes, tõin kirikuruumi pikast kajast tulenevalt sisse suuremad tsesuurid. Pidin seda muusikat tempima vaikusega tavapärasest rohkemgi. Tegelikult ka need tsesuurid täituvad muusikaga ja me ei tajugi neid enam pausidena, pigem hingetõmmetena.

Ülevoolavus, omamoodi „ületootmise” küllus, vohamine – kas pole see ju looduses tervikuna presentne?

Nõus, kuigi näiteks minu jaoks on ka kõrbemaastiku seisund huvitav... ent jah, seal on jälle ju liiva üliküllus. (*Naerab.*) Ja mere ääres on tohutult palju taevast

ja vett... See on mingi eriline ekstaatika, mis on ääretult paeluv. Samas ei tähenda see, et ülevoolavus oleks midagi kaootilist, ka seda saab organiseerida kaalutletult.

Elu on külluslik nagu pidulaud, miks peaks loomingu olema vaene, isegi kõrb on külluslik.

Pean nentima (kindlasti mitte ainult mina), et sul on tohutult avar muusikaalane teoreetiline ja praktiline alus. Siia lisandub veel põhjalik ja suhteliselt pikk aeg, mil tegelesid gregooriuse koraaliga. Oled seda laulnud ja ka õpetanud Tallinnas Birgitta kloostri ja Soomes Turu kloostri nunnadele kokku kolmteist aastat! Sellele lisandub suurepärase kontrapunkti ja polüfoonia tundmine. Renessansimeistrid John Dowland, Thomas Morley, inglise baroki suurkuju Henry Purcell jt ilmuvad varjatud moel ikka ja jälle su teostesse. Seda omamoodi „kuulekust“ mineviku pärandiga suhestudes võiksin võrrelda näiteks kunstiõppes pakutava võimalusega süveneda Giotto maalitehnikasse, mida paljud enam tänapäeval sugugi vajalikuks ei pea.

Range polüfoonia distsipliin on ju alati olnud kohustuslik, vähemalt meil Eestis. Tõepoolest, range polüfoonia harjutusi tegin ma omal ajal lausa topeltkoguses. Tüütasin oma õppejõu Anatoli Garšneki vist päris ära. Aga ma lihtsalt tahtsin selle enesele selgeks teha. Hiljem pakuti mulle konservatooriumis koguni polüfoonia õppejõu kohta, millest siiski ära ütlesin.

Dowland ja Purcell on olnud mulle eriti südamelähedased. Kahtlemata olen saanud neilt palju mõjutusi, eriti teksti muusikasse valamises. Imetlen nende juures oskust, millega nad sõnad muusika lineaarsesse liikumisse paigutavad. Kuid vist ei hakkaks siinkohal neid võtteid kirjeldama.

Luban enesele vahepalana väikese meenutuse mullusuviseist reisist Veneetsiasse.

1991. aastal restaureeritud väikeses muusikatoas Sala della Musica kuulsas Ospedaletto kiriku kõrval, kus Antonio Vivaldi oma õpilaste, orbudekodu tütarlastega töötas, on kaunid barokkstiilis maalingud. Ruumi keskel laes on maal „Trionfo della Musica“. Ruumi neljas nurgas on aga neli monokroomselt maalitud allegoorilist figuuri: *Muusika*, *Aeg*, *Edevus* ehk *Uhkus* (*Vanitas*) ning *Kuulsus* (*Gloria artistica*). *Muusika* ja *Kuulsus* on maalitud igati tolleaegsete ikonograafia reeglite kohaselt. Esimest kujutatakse noore naisena, kes mängib *viola da gamba*'t, teist samuti noore naisena, kes poseerib, hoides mõlemas käes loorberipärga. Personifitseeritud tegelast *Aega* ei ole traditsiooniliselt kujutatud vana mehena, vaid taas noore neiuna, aga küllaltki meheliku atribuutikaga – liivakella ja vikatiga. Edevust esindab ebatraditsiooniliselt vana mees peeglika. Figuurid kannavad konkreetset moraalset sõnumit: maised fenomenid, muusikategemisega kaasas käivad *Edevus* ja *Kuulsus* kestavad vaid viivu, sest *Aja* halastamatu kulg viib nad kaduvikku. See, mis jääb, on *Muusika*!

Kui mitmetahuline ja karisid täis on muusiku elukutse? Kuidas suhestud selliste allegooriatega? Mis seosed tekivad sul neid personifikatsioone meie kaasaega üle kandes?

Edevus, tühisus..., mida vanemaks saan, seda enam märkan ka eneses selle eoseid, samal ajal tunnetades, et endal jääb edasist „tiksumist“ ja võimalusi positiivseks muutuseks järjest vähemaks. See hiilib salaja ligi ning vähesed, väga vähesed on selle suutnud endast maha raputada. Selge on see, et enamasti ei suuda me reaalsust objektiivselt tajuda. Sooviksin skaneerida olevikku siiski adekvaatselt. Võimalik, et tulevikus teen radikaalse sammu ja jätkan anonüümsena, mitte oma nime all. Ehk oleks see üks võimalik pääsetee!

Teisalt, lavale publiku ette minek ei pea ju alati olema seotud edevuse või tühisusega, see on lihtsalt normaalne kommunikatsioon. Ehk haakubki allegooria *Kuulsus* viimase eluterve hoiakuga. Ja *Aja* teema kerkib muusikaga seoses õige mitmel viisil esile.

Siis küsiksingi, kuidas adud muusikavormi kulgu, helilise aja voolamist? Millal on sinu meelest õige aeg lugu lõpetada? Sest muusikateoski võib ju võrsuda, kasvada ja õide puhkeda nagu taim. Mõnikord jõuab ta teose kulgedes koguni ära närtsida... või hoopis viljuda?

Ma ei tea, võibolla ongi mõni mu teos närtsinud lille sarnane. Minu jaoks on protsess sageli tähtsam kui eelkalkuleeritud vorm. Teose kestus aga on enamasti suhteline, see sõltub koosseisust ja detailsemast ajastamisest. Mõnikord tundub kuus minutit väldanud lugu ülipikk, mõnikord neljakümneminutine nii, nagu oleks see kestnud ainult viivu. Palju oleneb muusika tihedusest, muusikaline aeg allub iga kord erinevatele reeglitele, erinevatele väljendusvahenditele. Mõnikord unustame reaalselt tiksuva aja täielikult ning tunnetame tunni kestust vaid viie minuti pikkusena.

Kui nüüd veel inimkesksete, üldinimlike teemadega edasi minna, siis küsiks, kas sulle on oluline eelkõige perfektsionism kunstis või hoopis inimsus laiemas kontekstis? Kas on juhtunud, et esmaesitusel su teos ebaõnnestub?

Loomulikult on, aga tihti olen selles ise süüdi. Perfektsionismi on ju mitut liiki. Heas mõttes perfektsionism tekib siis, kui muusikaline algallikas on tegijale tähtis ja püha, inspireerib teda sellesse üha rohkem süüvima ja otsima adekvaatset tehnilist lahendust ning kõige selle käigus tekibki paratamatult tahe läheneda täiuslikkusele. Kuid on ju olemas ka negatiivse varjundiga soov olla teistest üle ja perfektne – selleks, et eristuda, mis on ajendatud hoopis madalamatest instinktidest.

Mida arvad grupimentaliteedist?

Saan aru, mida sa selle all mõtled... Seda laadi mentaliteet võib sust üle sõita, aga ei pruugi. Hea ettekande nimel olen võimeline alluma grupimeelsusele ja kui tarvis, siis ka oma heaolust loobuma.

Suuremate koosseisudega proove tehes, ka lauljana, eksisin kunagi totaalselt – minus löi välja dirigent. Arvasin täpselt teadvat, kuidas lugu peaks lõppkuvõttes kõlama. Hiljem õppisin oma kogemusest, et dirigentidelt, kes su teost muusikutele vahendavad, on tohutult palju õppida. Selge see, et tööprotsessis olles tuleb minna kompromissidele ja lõputult vastuoolu ujudes alati soovitud

tulemuseni ei jõua. Ühine panus, ühiste kokkulepeteni jõudmine on esmase tähtsusega. Ainult nii saab tekkida tõeline sünergia ja õnnestumine esmaesitusel.

Tekst ja muusika. Oled kasutanud väga erineva vaimse taustaga tekste. See pärast on sind nimetatud sünkretistiks. Oled võimeline leidma ühisosa San Juan de la Cruze, pärsia luuletaja või karmeliidi nunna kontemplatiivses palves ja lisad mõnikord juurde ka oma teksti. Sünkretism on teatavasti ühinemine, jagamatus, liigendumatus. Erinevate usundite segunemine on sulle tõe tunnetamiseks oluline?

Jah, neile kõigile valitud allikaile on omane mingi ühine joon – kontemplatiivsus, ekstaatilisus. Aga mine tea, kas seda ühist joont ongi üldse reaalselt olemas või on see kõigest minu teadvuses sündinud kujutelm...

Sinu mälestusmuusika „Adiós: Śrī Rāma in memoriam” on pühendatud legendaarsele Mihkel Tammele.

Mihkel Tamm peatus Eestis läbisõidul Indiasse. Ta oli mõjutatud *advaita vedanta* filosoofiast, kuid samas tugevalt ka Platonist. Meie suhe oli kaunis lähedane. Kui 2002. aastal kuulsin, et ta oli Bostonis surnud, tundsin suurt süütunnet, et polnud temaga ammu kontakti võtnud. Sellest sündis „Adiós”.

Barokne *figurae*, omamoodi fraktalite maailm, kuid ka renessansi sõnamaa-lingud pole sulle võõrad. Laskuv kromaatiline käik, suurendatud intervalli hüpe teatud sõnade afekti toonitamiseks, peenornamentide laadi meloodiakäändud ilmnevad su vokaalikesksetes teostes päris tihti.

Tõsi, kuid kasutan neid võtteid pigem alateadlikult kui süsteemselt. „Recessit pastor noster”, üks minu varasemaid koorilugusid, on selliste mõjude tunnistuseks (laskuv käik „Re”-d, „ce”-c, „sit”-b). Sageli kasutan lombardia rütmi, mis on Purcellile üdini omane... Hillier hoomab neid keelenüansse suurepäraselt, ta tegeleks nagu oma muusikaga. Nüüdismuusika taustaga inimesele on seda keerule selgitada, sest tuleme nii kapitaalselt erinevatest taustsüsteemidest.

Kellade helin, kellamäng kui eriline fenomen on heliloojaid läbi sajandite köitnud. Avanevad uued sfäärid – müstika, teispoosus... Kasutad sellist kolooreerimist tihti?

Jah, sest kellalöögi füüsikaline reaalsus on tõepoolest mitmetähenduslik. Kellalöögist sündinud võnked ei allu ju mujal looduses tekkivale ülemhelide reale, sest kella ehitus on oma olemuselt sfääriline. Näiteks gongilööök. Ta pole kunagi puhas oma helikõrguselt. Tal puudub üks kindel kese, nagu renessansiajastu maalil – sa võid teda vaadelda mitmest vaatenurgast, sest puudub lihtsalt ainuõige vaatenurk.

Avastan nii mõnestki sinu loost meditatsiooni, teraapilise järelmõju.

Kas tõesti? Ma pole sellele mõelnud. Eraldi taotlus ei ole see minu poolt kohe päris kindlasti mitte. Mõnikord on kontserdi järel seda laadi tähelepanekuid olnud, kuid on ka pöördutud väga teravalt. Mäletan, et aastaid tagasi, oma elu tra-

gilisel perioodil kirjutasin teose „Velum, aftertouch“. Tegemist oli interdistsiplinaarse audiovisuaalse etendusega. Pimedas ruumis kõlasid karjed ja halamine, kusjuures kuulajad ei teadnud, kust täpselt heli tuli. Taustaks olin pannud välja oma öised, Norras „seebikarbiga“ pildistatud maastikuvaated, mis olid hiljem üle maalitud. 3D kogumulje oli sünge, projitseeritud läbi musta loori. Tol hetkel pidin kogu valu enesest välja saama, aga tegelikult pole ma kindel, kas heliloojal on üldse õigust oma frustratsiooni kuulajatele kogu intensiivsuses näidata... Reaktsioone on olnud väga erinevaid, kuni soovituseni end põlema panna. Õnneks on selliseid negatiivseid kogemusi vähe ette tulnud.

Oled sa tutvunud kümaatika valdkonnaga? Chladni ja Lauterwasseri uurimustega? Või kvantfüüsikaga, mis on tänaseks tõestanud, et vormide ja materiat tekkimisel on primaarsed võnkeprotsessid ning et võngetel on materiat loov olemus?

Minu jaoks on see veel uurimata valdkond. Kas ühest kõlaimpulsist tekivad helilained või voog..., ma ei ole osanud selle teadmiselega seni veel midagi olulist peale hakata.

Kuid maailmanägemise ja filosoofiliste kontseptsioonide paljususse võiks suhtuda nagu elu enese mitmetahulisusse ning neist samamoodi rõõmu ja inspiratsiooni ammutada.

Soovin sulle edasist inspiratsiooni ja elagu *gloria artistica!*

Küsitlenud MARJU RIISIKAMP

Kommentaariid ja viited:

¹ Evi Arujärv. Kaasanne CDle „be lost in the Call“, Eesti Raadio, 2004. NYJD Ensemble, dirigent Olari Elts.

² CD „Songs“. Harmonia Mundi, 2008. Eesti Filharmoonia Kammerkoor, Tallinna Kammerorkester, dirigent Paul Hillier, solistid Robin Blaze (kontratenor), Marrit Gerretz-Traksmann (klaver), Kädy Plaas (sopran), Raul Mikson (tenor), Toomas Tohert (tenor), Harry Traksmann (viiul), dirigent Paul Hillier.

³ „Magnificati“ esiettekanne Tallinna Metodisti kirikus 23. oktoobril 2013. Läti Raadio koor, Vambola Krigul ja Heigo Rosin (löökpillid), Tallinna Kammerorkester, dirigent Kaspars Putniņš.

⁴ „Lamentatsioonid“ (2011). Esiettekanne 5. aprillil 2014 Tallinna Niguliste kirikus Eesti muusika päevadel. Solistid: Kädy Plaas (sopran), Annika Lõhmus (sopran), Iris Oja (metso-sopran), Love Enström (tenor) ja Rainer Vilu (bass); Eesti Filharmoonia Kammerkoor ja Tallinna Kammerorkester, dirigent Daniel Reuss.

VISANDEID IDENTITEEDIVUSSERDUSTE TEEMAL

Lavastused neile, kes ei olegi veel kogenud Austraalia päikest, ilulõikust, soovahetusoperatsiooni, biseksuaalsust, vahekordi mustaga

VALLE-STEN MAISTE

Marius von Mayenburg, „Kolemees“. Tõlkija: *Olev Mengel*. Lavastaja ja muusikaline kujundaja: *Taago Tubin*. Kunstnik: *Liisa Soolepp*. Videolahendused: *Terina Tikka*. Valguskujundaja: *Teet Orupõld*. Osades: *Aarne Soro, Carita Vaikjärv, Tanel Ingi ja Janek Vadi*. Esi-
etendus 23. II 2013 Ugalas.

Mart Aas, „Äralennuvõli“. Lavastaja: *Ivar Põllu*. Kunstnik: *Kristiina Põllu*. Valguskunstnik: *Rene Liivamägi*. Muusikaline kujundaja: *Ardo Ran Varres*. Videokunstnik: *Henry Griin*. Osades: *Ardo Ran Varres, Helgur Rosenthal, Kristel Leesmend, Katrin Pärn ja Evald Aavik*. Esi-
etendus 29. XI 2013 Tartu Uues Teatris.

Meie subjektsust, mis uusaja algul Descartes'iga justkui paljulubava põhistuse sai, on viimase pooleteise sajandi jooksul üha rebestatud ning lausa olematustada püütud. *Cogito* traditsiooni ehk mina lihtsa läbipaistvuse ning enese vahetu mõistmise võimalikkust vastustav Paul Ricœur alustab mina põrmustamist stereotüüpselt Nietzschega: *Mis on niisiis tõde? Metafooride, metonüümiate, antropomorfismide*

*liikuv armee, lühidalt, summa inimlikest suhestustest, mis on poeetiliselt ja retooriliselt esile tõstetud, üle kantud ja kaunistatud ning mis pärast pikka kasutamist ühele rahvale kindlad, kanoonilised ja siduvad tunduvad: tõed on illusioonid, mille kohta ei mäletata, et nad säherdused on.*²

Samas tekstis lisab Nietzsche konkreetselt enesetunnetuse kohta: *Mida inimene õieti endast teab! Jah, suudaks ta vaid end kord täielikult tajuda, selgesti ja ilmutatult nagu valgustatud klaaskastis! Kas ei vaiki mitte loodus suuremat jagu tema eest maha, isegi tema keha, et pagendada ja sulgeda ta uhkesse, lummuslikku teadvusesse, eemale soolikate keerdudest, veresoonte kiirest voolust ja kudede peentest värintest.* XX sajandil kasvab kõige püsiva, sh püsiva mina kukutamisele pühendatud tekstide hulk okeaaniliseks. Mee-
nutagem kõigest sellest vaid Foucault' üleskutset, mis oma subjektsuse mõistmise asemel nõuab hoopis keeldumist sellest, kes ollakse. Uuel aastatuhandel püütakse õhtumaal tihendada dialoogi ida filosoofiaga, ajendiks just budismi ja hinduismi pikaldane kogemus nn minatusepüüdluse, -mõtestuse ja -kogemuse osas.³



„Äralennuväli”. Pildil: Evald Aavik.

Osundatud mõteteede mõju ei ole olnud ühene. Mina ja identiteedi olemust ja toimimist paremini mõista püüdjate kõrval on leidunud hordidena neid, kelles lõtv lähenemine identiteedi ja minaga seonduvatele küsimustele on tekitanud soovi nautida minatusetargutuste foonil loodud ettekujutustega kaasnevaid vabadusi piiramatumalt, kui näib mõistlik ja ehk võimalikki. Kommerts- ja popkultuur ning kapitalistlikud ärimudelid on identiteedipöörituduhinatele kenasti vastu tulnud, leides taas ühe läheda tuluallika. Raske öelda, kui võrd on just Nietzschel või Foucault’l süüd kellegi tõukamisel trans-, bi-, metro- või kurat teab mis seksuaalsuse tee või nina- või soovahetusoperatsioonile. Pole vahetult selge, kas ja kui võrd just nime-

tatud filosoofid on kaudselt tekitanud paine katsetada pidevalt uute lõhnade, särgikeste ja kleitidega.

Kuid seda laadi seosed pole olematud ega tühised. Lacanlike arutluste veidi äraspidine mõju populaarsele kirjandusele, näiteks Milan Kunderale, näib ilmne. Samalaadsed targutused ja nende mõjul aset leidnud kultuuri vedeldumine on küllap mõjutanud Hanif Kureishit, John Irvingit ja arvukaid teisi. Oleks naiivne arvata, et mainitud kirjanike fantasmid on jätnud lugejad eluliselt puutumata. Kundera puhul läheb identiteetide lõtvuse ja kõige suvalisuse rõhutamine eriti kaugele. Suhted oma laste, vanemate ja kodumaaga ei tähendavat midagi, mis siis veel rääkida suhetest teiste, juhuslikumalt kohatud inimestega. Inimesed ja suhted



„Äralennuväli”. Pildil: Helgur Rosenthal ja Kristel Leesmend.
Gabriela Liivamäe fotod

sünnivad muudkui metafoorist, kõhukorinaist ja käeviipeist. Identiteete seatakse nii nagu vaja ja kõike võib puruks rebida ning konstrueerida ja ringi konstrueerida.

Kogu oma veetluse taustal on Kundera üksjagu vastik kirjanik, kel on olnud kardetavasti omajagu mõju postmodernses maailmas valitseva lahtisuse ja pidetuse kujundamisel. Kundera tüüpi kirjanikud nopivad teooriaist endale erutavaid teri üsna detaile ja tervikut arvesse võtmata. Küsimus ei ole selles, nagu oleks mingid kired ja suhted siin maailmas vähem päris ja lubatavad kui mõned teised. Ent Kundera suunab lugejaid siiski üsna mao moodi patuteele, jättes oma lõbude arved ja tagajärjed teistele maksta ning läbi

mõelda. Foucault'gi õpetas hellenistide toel tagajärgedele mõtlema, aga popkultuur imeb kõike süüdimatult. Ei ole põhjust arvata, et Lacani konservatiivsemad tahud või siis Ricœuri tasakaalukam ja dialoogilisem järelemõtlikkus või analüütilise filosoofia tervemõistuslikum lähenemine minatusele on suutnud populaarse kultuuri mõjul vohama löönud identiteedivusserdusi talitseda ja kainestada.

Seda enam, et ka otseselt postmodernsele kõhulahtisusele mitte pühendunud humanitaarid kobavad identiteedi- ja subjektsuse küsimustes pigem vastuoluderikkas padrikus, kui pakuvad selgust ning tuge. Ehkki leidub üksjagu humanitaare⁴, kes näevad vaimuteaduste ülesannet identiteediküsi-

mustele vastamises ning inimolu terviklikus mõtestamises, jagub ka neid, kes püüavad humanitaaria niisugusest enesemõtestusest vaikselt või häälekamalt distantseeruda⁵. Võib ju ühelt poolt nõustuda, et ajaloolase süvenemine endisaegsesse ainesesse ei pea tingimata algama tema kaasaegsest küsimusest ega päädima tänaseid asju puudutava mõistmishorisoni avardumisega, nagu õpetab Hans-Georg Gadamer. Ent kui erialainimesed jätavad oleviku ja identiteediküsimused täiesti konkreetset minevikuainest vaid kaudselt, st mitte kõige paremini tundvate esseistide, literaatide jm targutajate hoolde, kahandatakse nii vaimuteaduste eneste olulisust ja tähendust kui ka süvendatakse meie oleviku pidetust.

Võimalik, et ühel hetkel tundub enesestmõistetav, et ajaloolased arutavad mineviku temaatikat konkreetset oleviku ja identiteediprobleemidele ning subjekti ja inimolu tervikliku mõtestamise vajadusele tähelepanu pööramata, ent praegu ei paista selline hetk veel probleemitult käes olevat. Paljude inimeste harjumus ja püüd mõtestada oma identiteeti ja olemist terviklikuna näib endiselt tugev ning selle püüde taustal ei puudu kindlasti soov ja vajadus evida mõtestatud ajaloonägemust. Osa vaimuteadlaste pürgimus läheneda oma ainesele idealismi- ja hinnangutevabalt, pidades inimolu siduvaid eksistentsiaalseid küsimusi sekundaarseks või ülearseks, ei ole praegu lõpu ni arusaadav.

Minatuse aruteludes kõlavad tõdemused, et tajumine ei viita automaatselt mingile tajuvale minale ja et subjektiivsus ei tähenda kindlapiirilise subjekti olemasolu, võivad olla ju tabavad. Ometi ei anna see vastust küsimusele, miks inimesed on püüdnud

ja püüavad jätkuvalt näha end pidevusahelates ja seostes, ikka identiteeti konstrueerides. Isegi kui arvatakse, et identiteet on kuidagi üleaarne või koguni kannatusi valmistav ja meil oleks parem olla ilma identiteedita, nagu püüab näidata budistlik lähenemine, siis meie kontekstis tuleb tunnistada, et niisugused argumendid on veel liiga vähe läbi mõeldud ja tunnetatud, rääkimata sellest, et neid võiks enesest mõistetavaks pidada.

Viiteid, et inimene vajab narratiivset minataju ja ühtsust, hetkelise kogemuse kvalitatiivset seotust varasemate kogemustega mälu kaudu jne, võib vaimsetest arutlustest leida palju. Wilhem Dilthey rõhutas autobiograafia ja biograafia tähtsust inimelu tervikuks liitmisel ning sellega ka inimelu mõtestamise ja mõistmise juures. Hilisemal ajal on sellesarnaseid seisukohti väljendanud näiteks Marya Schechtman ja Rom Harré.⁶ Vajadusele maailma terviklikuna näha osundatakse humanitaarias ikka ja jälle, sageli lausa kuidagi aprioorsena, selle väite üle koguni sisuliselt polemiseerimata.⁷

Harré, kelle eripärane „etnogeneeniline“ psühholoogia püüab statistilistele ja empiirilistele andmetele tuginemise asemel interpreteerida, kuidas inimesed argielus oma olemisele ja tegemistele tähendusi annavad, nõustub, et meie minasus on fiktsionaalne. Sellele vaatamata rõhutab ta meie iseduse, personaalse eripärasuse, pidevuse ja ühtsuse ning autonoomsuse olulisust kuni selleni välja, et tõdeb Michael J. Apterit tsiteerides, et tähendusliku ja eristuva mina puudumine viib psühhoolilise kriisini.⁸ Harré peab seejuures ka identiteediotsinguid kui kollektiivset samastumisvõimalust subjekti jaoks ebapiisavaks ning rõhutab just

oma personaalse erisuse tajumise väljendatut vajalikkust.

Liigse lahtisuse ja pidetusega subjektiivsuse küsimustes ei ole päri ka Slavoj Žižek ja tema koolkond Sloveenia Lacani järgijate seas. Žižek distantseerub postmodernismist ja väljendab „Ideoloogia ülevas objektis“ poststrukturealismis kohta: „Kontrastina sellele nietzschelikule taustale, mis ilmneb poststrukturealismis, ei viita Lacan Nietzschele peaaegu kunagi. Lacan rõhutab alati, et psühhoanalüüs on tõekogemus: tema tees, et tõde on struktureeritud nagu fiktsioon, pole kuidagi seotud poststrukturealismis taotlusega taandada tõemõõde tekstuaalseks „tõeefektiks“.“⁹

Žižek kirjeldab, kuidas isaautoriteedi taandumine ja identiteedilõtvus tekitab uut moodi ängi nautimise kohustuse näol – kas sa ei olegi veel keppinud Austraalia rannal kolmekesi, grupiga, neegriga, ajal kui kõik, kõik on seda juba teinud? Renata Salecl kirjutab, et sisemise tühjuse traumaatilise kogemusega ei pruugi olla sugugi kerge toime tulla, viidates, et tätoveeringute ja keha vigastamise kultuuri esilekerkimine tänapäeva maailmas kõneleb sellest, et inimesed otsivad midagi püsivat olukorras, kus meediumid ja moetoöstus püüavad subjekti pidevatele kosmeetilistele teisendustele ahvatledes pidetuks muuta.¹⁰

Nii Taago Tubina Ugalas lavasta-

„Kolemees“. Lette – Arne Soro, Scheffler – Janek Vadi ja Karlmann – Tanel Ingi.



tud „Kolemees“ kui ka Mart Aasa ja Ivar Põllu „Äralennuväli“ Tartu Uues Teatris kõnelevad sellest, et oma näota, minevikuta, sisemise sidususega ning identiteedita, lihtsalt sisuta siledat pinda ihaledes, selle järele joostes ja end vormida lastes, ei olda ühel heal päeval enam keegi või ollakse kordi vaesemad, olukorras, kus tuleb end varasemast veelgi halvemas stardipositsioonis tühja koha pealt üles putitama hakata. Need on lood vabatahtlikult oma näo kaotanud inimestest. „Kolemees“ räägib tüüpidest, kes edu nimel tahavad olla väliselt teiste moodi. Kuigi jant käib ilulõikuste ümber, võib lavastust võtta metafoorina. Pascalist Žižekini on ju rõhutatud, et sisu kaotamiseks polegi sageli enam tarvis, kui vaid vorm üle võtta. „Äralennuväli“ peegeldab kodumaast lahtiütlemise fenomeni.

Mõlemad lavastused on identiteediga mängimise suhtes kriitilised ja kahtlevad. Kummagi lavastuse tegelased ei anna enesele aru, mis on identiteet, kuidas ta üles ehitub, milles seisneb tema olulisus iga inimese jaoks. Ammugi ei aduta, milleni võib ülemäära fleksibiilne või vedel ümberkäimine identiteediga viia. Selles mõttes mängitakse teadmatusega, patu viljaga, nagu Taago Tubina lavastus ka kujundlikult mõista annab, antakse oma sõrm ahvatluseuimas kuradile. Kui on soov teistest positiivselt ja tugevamalt eristuda, ei saa olla hukatuslikumat teed kui omanäolisuse sädelevate laiatarbekaupade vastu vahetamine. Ja kui ka kõik identiteedivahetused kohe lamekuseni ei vii, siis nende läbimõtlemata teostamine tekitab vaid totrat segadust eneses ja lähedastes, nagu hiilgavalt illustreerib „Äralennuvälja“ soovahe-tussketš.

„Kolemees“ on ülesehituselt üsna traditsioonilises laadis kaasaegne draama, pingestatult arenev loojutus-tus. „Äralennuväli“ sisaldab õrnalt postdramaatilise ja võimalik, et ka autoriteatri elemente Ivar Põllu välja pakutud mõttes. Kuid otsustav on nende lavastuste juures sisu ja aines, erinevused vormis ja ülesehitusprintsii-pides osutuvad lõpptulemuse seisukohalt teisejärguliseks. Traditsioonilisem „Kolemees“ on dramaturgiliselt tugevam – selge stiiliga, metafüüsiliseks üldistuseks kujunev lugu on ühtlasem ning väiksemate ära-kukkumistega, kui kõikuva tasemega olupoliitilisi sketše koondav „Äralennuväli“. Aga asi pole meetodis, vaid viimase teksti kohatises nõrkuses.

Väljarände probleemi sotsioloogilise käsitlemise mõttes on „Äralennuväli“ triviaalne, erilise tunnetusliku väärtuseta, meediat küllastavate aruteluteemade karikatuurne ümberjutustus. On valusaid osundusi (naistest tühjaks jooksnud kolkad, kus kultuuri-juht, nui neljaks, kultuurikaugeid mehi dresseerib jms), kuid need käänduvad jämekoomikaks enne, kui vähegi tundlikult lahti kirjutatud ja mängitud saavad. Kuidagi raske on Evald Aaviku esitatud valusatelt kultuuriloolistelt vaatlustelt kunagise Vanalinnastudio stiilis olmesketšide lainele hüpata. Selline vormivaheldus resoneerub mingis mõttes identiteedivahetustega, mis on ju lavastuse teemaks, kuid paraku erilist lisaväärtust ei paku.

„Äralennuvälja“ teostus jääb kohati igavaks, muutudes Savisaare singli ettemängimise ja taidluskonkursi laadi lähenemisega banaalsekski. Pigem nägin ma lõviosa lavastusest Põim Kama (Postimees 6. XII 2013) kui Meelis Oid-salu (Eesti Ekspress 14. I 2014) silmade-



„Kolemees”. Fanny – Carita Vaikjärv ja Lette – Aarne Soro.
Jaanus Laagriküllil fotod

ga. Mart Aasa alustekstis torkab tugevuste kõrval silma ka nõrkusi. „Edu” ja eriti „IDentiteet” olid küll nii lavastuste kui ka tekstidena vähemate ärakukkumistega ja paremad. Ometi lummasid Evald Aaviku monoloogid ja iseäranis sariümbertõikamisstseen lõpuks sedavõrd, et lavastus vedas välja. Mainitud elementides on argisotsioloogiast üle kerkivat filosoofilist üldistusjõudu, mis muudab lavastuse võimsaks.

„Kolemehe” lavaline dünaamika on pigem vastupidine. Lavastus on kandvalt stiilne ja väljapeetud, pinevust, groteski ja sisupainet kruviv, kõigis kujunduselementides Taago Tubina hea stilistilise tajuga pikitud. Äralangemine tuli lõpus, *happy end’iga*, mis oleks võinud lavastamata jääda. Omal moel

suubusid mõlemad lavastused propagandistlikku sängi, viibutati lausa näpuga, et oma minast ja juurtest lahtirebimise püüd toob kaasa traumaatilise silmitsi seismise tühjusega ja traagilise nostalgiatunde kindlapiirilisema identiteedi ja selgelt eristuva algupärase mina järele. Ent kui „Äralennuvälja” lõpul kõlanud Evald Aaviku esitatud kodumaatuse valususest kõnelevad monoloogid ja paguluse kõledusest aimu andvad kultuuriloolised loendid on Põllu lavastuse stiilseim ja tugevaim osa, siis „Kolemehe” moraliseeriv lõpp ei lisa juba niigi võimsalt öeldule sisuliselt midagi, mõjudes nämmutusena.

Kummagi lavastuse näitlejatöödele on raske midagi ette heita, kuid ükski näitleja ei avane ka kuidagi eriliselt.

„Kolemehe” trupp mängib valdavalt oma teada-tuntud amplyaas, Janek Vadi, Tanel Ingi ja Aarne Soro teevad oma küllaga rafineeritud pikantsusi pakkuvad rollid mõnuga ära, kasvamata siiski väga võimsaks. Carita Vaikjärve koloriit on mõnes sketšis ehk koguni liiga üle keeratud. „Äralennuvälja” raamib lummavalt Evald Aavik, ka kõigil teistel on paksude värvide kõrval õnnestunud hetki, millest esituse mõttes samuti ükski unustamatuks ei kujune. Traditsiooniliselt pean kiitma Taago Tubina stiilitaju muusikalisel kujundamisel ja muus. Mõlemad lavastused on niisugused, mida võib ju üksikutest aspektidest kritiseerida, kuid mille juba mõtlemisväärne aines iseenesest oluliseks teeb. Kuid ka teostuse poolest on tervikuna tegu kahtlemata õnnestumistega.

Lõpetuseks. Eespool öeldu mõtte ei ole kodumaatuse ja bi-, trans- jm seksuaalsuse ning identiteedi ja selle mõistmise muutmise püüde *a priori* lol-luseks ja väärakuseks kuulutamise. On täiesti võimalik, et saabub aeg, kus igasugused muutused, sh kiired muutused meie mina ja identiteediga saavad tavaliseks, nõnda, et nad on kultuuris ja meie argiarusaamades hästi läbi kogitud ja mõeldud. Praegu ent nõnda veel ei ole. Pigem on nii, et kui keegi hakkab oma nina lõikuma või seksuaalsusega eksperimenteerima ja kodumaad vahetama lihtsalt seetõttu, et niisugustest vahetustest tänases maailmas palju räägitakse ja hetkiti on tunne, et oma nina ja pruudiga oma kodumaal alati nii kõrgelt ei lenda, kui tahaks, siis on võimalik, et ta lõpetab suurema traumaga, kui eksperimenteerimist alustas. Tore, et teatrites jagub tervet mõistust seda stiilselt ja selgelt välja öelda.

Kommentaariid:

¹ Paul Ricœur. Oneself as Another. Translated by Kathleen Blarney. The University of Chicago Press 1992, lk 1–16.

² Friedrich Nietzsche. Tõest ja valest moraalivälises mõttes. Tõlkinud Märt Pöder. Akadeemia 2007, nr 11, lk 2443–2459.

³ Mark Siderits, Evan Thompson, Dan Zahavi. Self, No Self? Perspectives from Analytical, Phenomenological, & Indian Traditions. OUP 2011.

⁴ Näit. Anne Lill ja Mart Kalm konverentsil „EHI 25”. Vt Rebekka Lotman. Eesti humanitaarne tulevik. Sirp 19. XII 2013. Vt ka toimetajate Lloyd Kramer ja Sarah Maza eesõna raamatule „A Companion to Western Historical Thought”. Blackwell Publishers, 2002.

⁵ Vt näit. Marek Tamm. Monumentaalne ajalugu. SA Kultuurileht, 2012, aga ka siin-kirjutaja vestlusi ajaloolastega (Sirp 22. XII 2011, 10. I 2013, 19. IX 2013).

⁶ H. A. Hodges. The Philosophy of Wilhem Dilthey. Routledge, 1952, lk 125; Marya Schechtman. The Constitution of Selves. Cornell University Press, 1996; Rom Harré. The singular self: an introduction to the psychology of personhood. Sage Publications, 1998.

⁷ Näit. Rein Raud kirjutab värskes raamatus „Mis on kultuur” Slavoj Žižeki alajao- tuses lk 112: „...ideoloogia suudab postmodernse fragmenteerituse tingimustes hoida maailmapilti koos.”

⁸ Rom Harré. The singular self, lk 6.

⁹ Slavoj Žižek. Ideoloogia ülev objekt. Tõlkinud Hasso Krull. Vagabund, 2003, lk 238.

¹⁰ Renata Salecl. Perversions of Love and Hate. Verso, 2000, lk 141–168.

CABARET RHIZOME'I RISOOMID

IIRIS VIIRPALU

Cabaret Rhizome'i ilmumine Eesti teatriareenile viis aastat tagasi on omamoodi tehnoloogilise ja publikut kaasava etenduskunsti manifest, mis puhul piirid on pidevalt nihkes, väljendusvahendid dünaamilised ja multimeedium segunenud „elusa“ lavategevusega. Cabaret Rhizome mängib klassikalise teatrikeelega ning lavastusi ühendab intersemiootilisus, intensiivne suhtlus ning meediumi- ja ruumipõhiste tähenduste genereerimine.

CRi tegevus lahkab nüüdisaegse vaatamänguühiskonna ja hüperreaalsuse probleeme, uute meediumide sisenemist meie argireaalsusse. Rõhk on asetatud visuaalsele ja performatiivsele aspektile, läbivaks jooneks on sõna, *logos'e* tõrjumine, mistõttu tõusevad tähendused muudest süsteemidest. Tänu sellele võetakse luubi alla küsimused stiilis „mis on reaalne, mis illusoorne“, „mida tähendab tegelik kontakt inimese ja ümbrusega“, „milliseks võib muuta suhtlust inimese ja tehnika vahel“. Ilmneb ka inimteadvuse ja välisobjektide ühitamispüüet; mitme lavastusega uuritakse sidet tehniliste, visuaalsete ja digitaalsete meediumide ning teadvuse ja emotsioonide vahel. Uurimisobjektiks võib sel juhul saada nii inimese mõtte liikumine, assotsiatsioonide loomise võime kui ka tehnika tungimine meie argiellu ja püüed masinaid üha enam inimesega kokku sulatada. CR vaatleb inimest tänapäeva ajastu vaimu ja sootsiumi tervikus ning teisenevaid suhteid ja tähendusloomet

selles keskkonnas. Etenduste käigus luuakse uusi tähendusi just multimeediumi kaudu, näitlejatehnikad ja rolliloomed on sealjuures teisesed tegurid.

Eemaldumine sõnast on leidnud vastukaja ka CRi lavastuste retseptisoonis. Kairi Prints kirjutab, et jutustamisest ta nende puhul puudust ei tunne: „See väike trupp on niši leidnud ja õigustab oma sõnatut kunsti iga lavastusega.“¹ Sellele on „Mutantantsu“ arvustades tähelepanu pööranud ka Marie Pullerits: *Cabaret Rhizome'i trupp on Kanuti gildi saalis tantsulavastuse etendamisega taas kinnitanud oma enesekuvandit, mille kohaselt nad teatrina ei sea endale mingeid esteetilisi piiranguid. Tehnoloogiline absurditeater, performance, sõnatu tegevuskunst, sotsiaalne osalusteater*² – selliste märksõnadega kirjeldab autor CRi olemust.

Tehnika kasutust rõhutavate lavastuste struktuur kopeerib justkui XXI sajandi simulaakrumite maailma enese struktuuri ja erinevaid tasandeid. Stsenograafias ei „peideta“ lavastuse loomise jälgi – juhtmed, kaamerad, ekraanid on pidevalt kohal, tuletades end vaatajaile meelde. Nagu lavastuse „rhizomedia. risomeedia“ puhul, kus publikul jääbki üle baudrillard'ilikus võtmes küsida: kas meie vaatame ekraani või vaatab ekraan meid. Omal moel kritiseerivad CRi lavastused ka tarbimis- ja võõrandumiskultuuri, vastandudes kas iroonia või just teatud sotsiaalsete tendentside otsese jäljendamise abil konsumerismile ja digi-

ajastule omasele anonüümsusele. Seliselt säilib kontakt vahetu kaasajaga isegi siis, kui lavastuses antakse tagasivaade eelnevatele ajastutele nagu „Mutantantsu” puhul. Pidevalt on tunda ka huumorimaigulist alatooni ning kaldumist absurdi.

Improvisatsioon, milles on suur osa kanda tihti etendustes aktiivselt osaleval publikul, muudab CRi olemoodi sotsiaalseks teatriks, millele on iseloomulik esinejate-autorite ja publiku lähedasem kontakt, suhestumine etendustegevuse ja aktiivse osaluse kaudu. Etenduse maailm luuakse kohapeal ja koos. Publikut õhutatakse jagama oma kogemusi („Rave/Reiv”), avaldama arvamust („rhizomedia. risomeedia”), suunates teda sealjuures kriitiliselt mõtlema. Sel moel saavutatud ühistundega kaasneb tajutavam

intiimsus kui klassikalise lava–saali dihhotoomia puhul. Vaatajatel lastakse omatahtsi tegutseda, neid küll suunates, ent ometi tekib küsimus, kas etenduse käiku mõjutab rohkem publik või lavastaja ja näitlejad? Publikult nõutakse tihti sama kiiret reaktsiooni ja improvisatsiooni kui trupilt endalt. Laval–saalil puuduvad konkreetsed piirid, neid kas luuakse etenduse jooksul pidevalt uuesti või puuduvad need hoopiski ja moodustub läbivalt dünaamiline performatiivne aegruum. Nii kujuneb etendustes välja omamoodi juhuslikkuse tähenduslikkus, kus edasiseks tegevuseks võibki impulsi anda hoopiski publiku reaktsioon. Kuna tegevuslikkus ületab narratiivi või süžee eelnevalt kootud tähendused, muutub vastuvõtja jaoks olulisemaks etenduse tajukogemus.

„Avangardist”. Lavastaja: Johannes Veski. Pildil: Joonas Parve.
Esietendus 27. XI 2010.





„Rave / Reiv”. Lavastaja: Johannes Veski. Pildil: Kait Kall.
Esietendus 2. III 2012.

Tuntud teatriruumide kõrval kasutatakse etenduspaikadena ka nn leitud ruume, mispuhul hakkab eraldi rolli mängima asupaik oma tingimuste ja atmosfääri mõjutavate teguritega. Reaalse ja fiktsionaalse ruumi vahekord muutub sellistes lavastustes hõgusemaks, imedes vaatajad esitavasse kujutelmale. Samas võib sellise vahetu teatrikogemuse kohta küsida, kas video ja uue meedia vahendite kaudu edastatav lugu ikka jõuab nii otseselt ja intensiivselt vaatajani. CRi töödest ilmneb usk, et jõuab, kahtlusteta. Otsekogemus kätkeb aktiivset vastuvõttu, publikult võetakse võimalus toolis laiselda, vaataja võib olla isegi lavapartneri rollis. Meediumid võivad küll ras-

kendada publiku tähelepanu fookustamist, ent aitavad lisada lavastustele mõõtmeid ja avardada visuaalset sisu. Video kasutamine lavastuses annab liiksaks eelöeldule ka aja ja ruumi painutamise ja modifitseerimise võimaluse: saab minna ajas tagasi, viia tegevuse konkreetsest ruumist välja, näidata salvestatud materjali, tekitades ajaüleseid seoseid jpm. Mängitakse reaalsuse määratlemisega siin ja praegu, tuues esile reaalsuse konstrueerimise võimalikkuse, muutlikkuse. Samuti saab mängida tegevuse sünkroonsusega.

Erinevaid meediumide kasutatav teater rikastab mängu tähendust: avatus erinevatele võimalustele, kiire reageerimise võlu, dünaamika ja pideva

ootuse ilu. *Offstage-sfäär* on CRi lavastuste puhul alati tugevalt tajutav, pidevalt kohal. Etendust ja publikut suhestatakse teatriseintest väljapoole jääva reaalsusega, kaasates näiteks sotsiaalmeediat, video- või ka muid meediume. Teatriuurija Marvin Carlson kirjeldab, kuidas selline võttestik võimaldab luua uut tüüpi suhteid nii performatiivses ruumis kui ka näitlejate kehade ja publiku vahel. Peale selle on tuntavalt muutunud ka etendava kehandi (*performing body*) mõiste. Nüüd võib etendust konstitueerivaks näitlejaks olla ka näitleja kahemõõtmelisel ekraanil või hoopiski tema hääli ruumis jms. Sellest tulenevalt on muutunud ka teatriruumi tajumine. Säärase teatrikeele puhul on võtmesõnaks interaktiivsus³, kirjutab Carlson. Nii võib iseloomustada ka CRi stiili.

Matthew Causey on uurinud, kuidas etendav „keha/kehand“ laieneb subjektiivselt, asetub ümber ja kuidas see defineeritakse uuesti tänu erilise, tehnoloogilise ruumi kasutuselevõtule teatris.⁴ CRi kontekstis võib mööndustega kasutada ka küberteatri mõistet. Paljud sellist teatrit viljelevad trupid ei loo etendusi klassikalistes mimeetilistes ruumides, vaid ruumid erinevad tüüpilisest teatrisaalist või on lausa etenduse tarbeks loodud virtuaalsed ruumid. Ei ole ka CRi enda koduruumid näide traditsioonilisest teatrist. (Digitaal)tehnoloogia senisest suuremal määral kasutamine teatris defineerib ümber teatriruumi, samuti näitleja rolli: ka CRi puhul ühinevad näitlejad vastavalt lavastuse spetsiifikale mõne tehnilise vahendiga, filmivad üksteist ja publikut, esinevad kaamerate ees, kasutavad eneseväljenduseks mikrofone, sh heliefekte, ekraane. Toimuvat võib iseloomustada kui ruumimaniipu-

latsiooni ja näitleja füüsilise keha avardamist tehnika abil.

Võttes etendusel toimuvat linti (võtte, mis on kasutusel mitmes CRi lavastuses), ei ole rõhk edastataval pildil, vaid reaajas kulgeval filmimise protsessil kui sellisel, operaatoritöö, väidab Carlson.⁵ Filmimine otse etenduse ajal tekitab kohalolu, hetkes oleku tunde – kõik toimub just nüüd, publiku silme all. Sel puhul mängitakse tähenduslikuks ka see, mis muidu jääb kardinatena varju, tööprotsess, etenduse suunamine ise. David L. Saltz on uurinud, kuidas seoses interaktiivse elemendi tulekuga teatrisse satub küsimuse alla elusus, otsene antus, vahetus ja n-ö *liveness*'i kontseptsioon. Ta eristab meedia ja publiku suhet meedia ja esinejate suhtest, selgitades, kuidas interaktiivse meedia erinevus võrreldes muude meediumidega seisneb selle võimes otsekohe reageerida inimese öeldule või tegevusele.⁶ See vastuvõtlikkus ja kommunikatiivsus osutuvad oluliseks ka CRi lavaruumis, kus publikut suhestatakse korraka näätlejate tegevuse kui ka parajasti kasutusel olevate meediumide tööga (ekraanid, arvutid).

CR on meie teatrikeelt ja teatriruumi värvunud oma mitmekesiste, samas kindlat joont hoidvate töödega. Omal moel jäetakse kõrvale nii diegeetiline (narratiivne) kui ka mimeetiline (draama valdkonda kuuluv) sfäär ning keskendutakse uue maailma loomisele siin ja praegu, keset etendusolevikku. Nii saab teist laadi esteetikast lähtudes hakata konstrueerima ka uut narratiivi. Või siis rakendada hoopis narratiivist distantseerumise tehnikat. Ajalist narratiivi on võimalik muuta ja painutada, sest ei eksisteeri enam rangeid piire erinevate fiktsionaalse maailma aegade vahel.



„Mutantants ehk Tuhat tantsu, mida tantsida, enne kui sured”. Autorid: Johannes Veski ja Päär Pärenson. Pildil: Anatoli Tafitšuk, Päär Pärenson, Johannes Veski ja Joonas Parve. Esietendus 28. III 2013.

Cabaret Rhizome'i fotod

Tulles tagasi CRi tegevuse kajastamise juurde, annab teatritrupi püüdlusi õnnestunult edasi Ott Karulini arvustus lavastuse „rhizomedia. riso-meedia” kohta, kus lavastuse põhilise ideena tuuakse välja „kontsentreeritud igapäevaseisundi tekitamine etenduskonnas, kus läbielamise asemel olakse elamises”⁷⁷. Küll aga võib selline situatsioon tekitada ka nihkeid etenduse kogemises ja tajus, sest võib tekkida tunne kord valmis saanud „tüki” pidevast taasesitusest, kus uusi tähendusi ei looda. Küsitavaks saavad publiku ja etendajate kommunikatsiooni nüansid ning piir lavastuse kui invariandi ja

etenduse kui kordumatu entiteedi vahel. Küsimus võib langeda ka selle seisundi kommunikatiivsuse valdkonda: kuidas ärgitada saalisolijaid tajuma laval elatavat seisundit füüsiliselt, mitte tõlgendatava taasesituse, või kuidas veenda neid pidama elatavast seisundist väljapoole jäävat oluliseks. Igapäevaseisundis olemise lavastuste puhul on etenduse tasand olulisem lavastuse omast, sest viimane võib olla vaid kogum kirja panemata mängureegleid, mida etenduses osalejatel (esitajatel ja/või vaatajatel) on võimalik eri ulatuses etenduse käigus järgida või isegi muuta. Seetõttu pole oluline otsustada, millal need lavastused valmis saavad, kuivõrd need on täies-

ti valmis iga üksiku etenduse kontekstis. Lõpuks järgneb staadium, kus trupi lavastuse ja etenduse tasand on ühte sulanud.⁸ Lavastuse „rhizomedia. risomeedia“ puhul kaasneb samas osaluse ja improvisatsiooni element, mis tahes-tahtmata lükkab etendused iga kord veidi ise suunda.

Rait Avestik kirjeldab CRi tegevust avangardismi paradigma kaudu, tuues välja neile omase verbaalsust kõrvalle jätva lavalise tähendusloome spetsiifika; vaatajas tekitatakse eelkõige kogemus, mitte sõnalavastusele omane pidev verbaalne sisu. Avestik toob CRi teoreetilisele taustale ka Artaud' teatrikontseptsiooni, märkides, kuidas CR on ilmselt paslik koht selle hullumeelse poeedi visioonide kultiveerimiseks: uuele teatrikeelele peaks eeskujuks olema maagia ja rituaalidega seotud väljenduslik tundlikkus; vaid nõnda suudab teater ideaalis kujutada inimese sisemaailma ning sellega seotud metafüüsilisi ideid ja küsimusi, konflikte ja vastuolusid; inimene tuleb asetada vastamisi tema loomuses peituvate tumedate ja tundmatute ja ohtlike energiatega; julmus tähendabki vaataja väljarebimist mugavast ja harjumuspärasest mõttelaadist ning sotsiaalsetest konventsioonidest.⁹ Eraldi küsimuseks saab siinjuures aga teatri-maagiat ja rituaalsust väljendava maneeride võimalikkus situatsioonis, kus tehnika juuresolu toob köögipoole otse publiku silme ette ning asendab salapära toore vahetuse ja „etenduse valmistamisega“ konkreetseid vahendeid käsitsedes. Maagia kohalolu oli vahest aimatavaim juba iseenesest kõneka ja pretensioonika pealkirjaga töös „Avangardist“, mis, tõukudes teatavast abstraktsusest ja aegruumilisest distantseerumisest, panustas visuaal-

sele küljele. Beckettlikus võtmes oli tähendusteke viidud miinimumini, kuid sellest hoolimata suudeti laval vihjete kaudu ja aeg-ajalt publikut kaasates läbi viia *performancé*-ilaadne etendus. Avangardi võtete kasutamine viib ka publiku välja klassikalisest vastuvõtja situatsioonist, nihutades paigast kehtivaid mõttemalle teatri kui kunstivormi võimalustest ja loomusest.

Tehes katsed positsioneerida CRi kodumaisel teatrimaastikul, võib väita, et CRi kui teatri esilekerkimine paigutub üldisesse väiketeatrite ja vabatruppide sünnilainesse, mida on toonitanud tagasivaatlikes artiklites-intervjuudes mitmed teatriuurijad ja kriitikud.¹⁰ Viidatud on uue teatrikeele edendamisele, isikupärastele otsingutele ja teatud kindla stiili kujunemisele. Eesti teatri aastaauhindade sõnalavastuse eriauhinna kategoorias osutati nomineeritaks nii 2009. kui ka 2013. aasta loomingu eest. Alvar Loog on nende lavastust „rhizomedia. risomeedia“ iseloomustanud koguni kui üht põnevamat ja ambitsioonikamat aktsiooni eesti teatriloo. *Teostuses pole kokku hoiatud ei fantaasiat ega vaeva, selle lavastuse puhul on paljugi erilist ja meisterlikku [- - -]. Kontseptuaalses plaanis võiks see lavastus anda pikaks ajaks tööd tervele teatriuurijate põlvkonnale,*¹¹ kirjutab Loog Sirbis.

Uue meedia ja interaktiivsuse kaasamist lavastustesse võib pigem näha diakroonilisel teljel, see on seotud üldiste tendentsidega teatris, tehnika arenguga. Samal ajal on CR eesti teatris üks väheseid, kes ekplitsiitselt meediat kui lavastuse põhimõttelist algatajat ning kandvat tegurit eraldi afišeerib ja esile toob. Teistes teatrites kaasatakse eri meediume ühes või teises konkreet-ses lavastuses, CRi puhul tunduvad in-



„12 Movements”. Lavastaja: Johannes Veski. Pildil: Anatoli Tafitšuk, Päär Pärenson ja Ajar Ausma. Cabaret Rhizome'i ja Aalto ülikooli Media Labi esietendus 17. IV 2014. *Andrei Ozdoba foto*

teraktiivsus ja digitaalsus aga defineeriva ja olemuslikuna. Meedia võimaluste avarus avaldub just siis, kui on tegu osalus-, improvisatsioonilise või mittenarratiivse teatriga.

Oma uusimas lavastuses „12 movements” pöörduakse, nagu ka lavastuse „Mutantants” puhul, rohkem tantsulise liikumise poole, ent erinevalt viimastest on siin publikul äärmiselt aktiivne roll. Digitaalsete meediumide sulandumine laval olevate kehadega asetab publikugi õlule vastutuse etenduse toimumise eest, kui saalis istujad saavad nuppudega ise näitlejate-tantsijate liikumist ning nii pilti kui ka heli suunata ja määrata. Ekraanide domineeri-

mine füüsilise ruumi ja kehade üle on siin juba ilmne, loodavad visuaalsed keskkonnad nõuavad täit tähelepanu ja on märksa põnevamad vaadata kui lavaline toormaterjal. Esile kerkibki küsimus võimust teatriruumis: interaktiivse lavastaja rolli asetatud publik on siin kahtlemata teistsuguses seisus kui tavateatris. Kuigi teatrisse tulek on vabatahtlik, on publiku ülesandeks tõrumata vastu võtta, mälua ja alla neelata see, mida neile pakutakse. Ainuke võimalus „meelsust näidata” oleks saalist lahkuda, ent seegi on ühiskondlike normide järgi pigem tabu, ebaviisaka suhtumise ilming. CR laseb otsustada vaatajal, mistõttu lubatakse saalis istet

võtta ootamatusel ja sajaprotsendilisel avatusel, tõstes publiku autoriga võrdsele pulgale.

Cabaret Rhizome'i omapära seisneb muu hulgas töigas, et teatrit võetakse mänguna nii selle sõna otseses kui ka kaudses mõttes. Mänguna publikuga, näitlejatega, ruumiga, tehnikaga. Mäng lubab avarust ja lusti, rõõmu vabadusest ja katsetusest – see ongi mängu kõige võluvam omadus nii elus kui ka teatris. Lavastuste spekter varieerub suuresti: publikule on pakutud nii sürrealistlik-dadaistlikke miinusvõttest lähtuvaid („Avangardist“) kui ka koreograafiapõhiseid töid („Mutantants“). Selline valik on eklektiline ja sulatab peale etendusesiseste piiride ka teatrižanri ja märgisüsteemi-alaseid eristusi. Katsetatakse erinevaid meediümide toomist teatrimängu, nii saab mäng juurde uusi keeli ja mõjutusi ning väljendusvahendeid. Teatrikeele rikastamisega on Cabaret Rhizome kujundanud oma iseloomuliku võrgustiku, tähendussüsteemide punutise, mida võikski nimetada teatririsoomiks. Risoomide haare laieneb juba praegu põnevais suundades, saab näha, kui kaugele ulatutakse ja milliseid piire nihutatakse käesoleval kümnendil.

IIRIS VIIRPALU (sünd. 27. VI 1992) on lõpetanud 2013. aastal Tartu Ülikooli semiootika- ja kultuuriteaduse erialal bakalaureusetööga „Butoh eesti teatrimaastikul lavastuste „Eesti ballaadid“ ja „Nibud ehk retk me elude katkematus reas“ näitel“ ning jätkab õpinguid Tallinna Ülikooli kultuuriteooria magistrantuuris, keskendudes uurimistöös teatri- ja tantsusemiootikale, kehalisele väljendusele etenduskunstides. Alates 2013. aastast avaldanud artikleid ja intervjuusid väljaannetes Sirp, Määrileht ja Postimees.

Kommentaariid:

¹ Kairi Prints. Kae ahve! Sirp 9. IV 2010.

² Marie Pullerits. Koreograafiline risoom tuhandest tantsust. Sirp 26. IV 2013.

³ Marvin Carlson. Video and Stage Space: Some European Perspectives. Modern Drama 46:4 (talv 2003); lk 614.

⁴ Samas, kaudviide Matthew Causey, The Screen Test if the Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology. Theatre Journal 51:4 (1999), lk 383–394.

⁵ Samas, lk 616.

⁶ David Z. Saltz. Live Media: Interactive Technology and Theatre, lk 106–107.

⁷ Ott Karulin. ARUTAME ASJA! #seoonüüd. Sirp 5. XII 2013.

⁸ Samas.

⁹ Rait Avestik. Cabaret Rhizome – was ist daß!? Sirp 30 IX 2010.

¹⁰ Nõtked nullindad: Undist Uusbergini: 9 teatrikriitiku tagasivaade 2001–2010 teatrikümnendile. Sirp 4. II 2011.

¹¹ Alvar Loog. Digitaalse olemise talumatu kergus. Sirp 5. XII 2013.

„RHIZOMEDIA. RISOMEEDIA“ ON SUUREPÄRANE, KUID MITTE TÄIESTI LOOTUSETU

KEIU VIRRO

„rhizomedia. risomeedia“. Lavastaja: **Johannes Veski.** Kujundaja: **Eero Järviste.** Tehniliste lahenduste autor: **Erik Pauklin.** Videokunstnik: **Mart Männik.** Mängivad: **Päär Pärenson, Anatoli Ta-fitšuk, Joonas R. Parve ja Ajjar Ausma.** Cabaret Rhizome'i esietendus 24. X 2013 Tallinnas Erinevate Tubade Klubis.

Cabaret Rhizome'i lavastus „rhizomedia. risomeedia“ tähendab seda, et teatri meeskond on enesele muu hulgas võtnud ka futuroloogide rolli ja asunud mõtisklema tehnoloogilise singulaarsuse teemadel. Viimane muide on vahva mõiste, aga liiga palju ei maksaks seda korrata. Kui üht sõna liiga kaua järjest korrata, võib see tähendusest tühjaks joosta. Proovige: internet-internet-internet-internet.

Jõudmaks lavastuse eripärade ni, alustan teatri eripäradest. Cabaret Rhizome'i iseloomustavad jaburad ideed ja sissekodeeritud vead. Iseloomuliku vigade esteetika väljundiks võivad olla omaehitatud masinad, mis keset etendust lagunema kipuvad; peosimulatsiooni käigus natuke liiga palju napsitanud neiu, kes garderoobi oksendab; laval liigutusi unustavad näitlejad tantsulavastuses jne.

Suur osa Cabaret Rhizome'i identiteedist on ka ruumil, isegi kui nad aegajalt mängukohti varieerivad, ruum on tähenduste loojana selgelt esil. Jah,

teatrit tehakse mingis ruumis, aga siin lisandub tasand, kus ruum ise on (sotsiaalne) draama.

Kaarli tänava urul ja Telliskivi Erinevate Tubade Klubil, kus „rhizomedia. risomeedia“ etendused toimusid, on tuntav ühisosa. Ruumid määravad ka muidu inimeste käitumist, ent Cabaret Rhizome'i puhul erinevad need reeglid mõnevõrra sellest, milleks klassikalised teatrimajad meid häälestavad. Välisjalanõud jäävad eesruumi. Sisenetakse sokkides või sussides. Kaarli tänaval on saaliks üks väike hubane ruum, Telliskivi suurde saali on tekitatud erinevad väikesed ruumikesed. Kaarli tänaval on ka täiesti normaalne siseneda saali joogiga. Selles ei ole loomulikult midagi revolutsioonilist, ent see ei käi siiski kokku traditsioonilise teatrikülaskäigu mudeliga, kus pimedas saalis oled üksi ja vaatad vaid suuril silmil lavale; vaheajal võtad kohvi/veini/konjakit ja suhtled. Erinevate Tubade Klubis soositakse ka etenduse ajal jookide tellimist. Saalis paiknevatel ekraanidel jookseb midagi, mis meenutab telekanalite *night chat'e*. Selleks suunatakse publikut nutiseadmeid kasutama, sest tsätt toimub sotsiaalmeedias. Nii Kaarli kui ka Telliskivi saal on end avanud ka muuks kui teatriüritusteks, seal toimuvad peod, järelpeod jpm – potentsiaali reaalseks sotsiaalseks draamaks kui palju.

Peale Telliskivi loomelinnaku ruumi seostub „rhizomedia. risomeedia-ga“ veel üks ruumi puutuv mõiste – sein. Ja oh üllatust, neljas sein! See on see salapärane reaalse füüsilise kehata objekt, mis mõjutab seda, kuidas näitleja ja vaataja teineteist tajuvad ja „märkavad“. Lavastus ehitab ja lõhub seinu uues tähenduses. Füüsilise objektina on ehitatud saali ühte otsa *greenroom*, mille ees on klaas ja kus toimub suurem osa „rhizomedia. risomeedia“ stseenidest. Näitlejad paraku publikut sinna kuigivõrd ei kuule. Publiku ja näitlejate suhe on lavastuses tundmatuseeni transformeeritud. Kas meenub mõni lavastus, mille puhul näitlejad oleksid õnnelikud, kui publik telefoniga mängima hakkab? Nüüd antakse publikule juba varakult teada, et mõni nutiseade oleks tarvis kaasa võtta või kohapealt laenata, sest selle kasutamine teeb võimalikuks tervikliku kogemuse.

„rhizomedia. risomeedia“ ei ole lavastus, mida ühe etenduse põhjal arvustada. Et toimunust pisut selgemat pilti luua, kirjeldan alustuseks kolme etendust, kus viibisin.

rhizomedia241013

„rhizomedia. risomeedia“ kõige esimene etendus. Publik juhatakse kohtadele; toa, kus istuda, on igaüks ise varem valinud.

Vaatajatele selgitatakse, kuidas etenduse jooksul toimida: liituda tuleb Facebookis asuva grupiga, mille liikmeteks on selle etenduse publik. Facebooki keskkond võimaldab jooke tellida, omavahel suhelda ja sinna üles riputatavatele küsitlustele vastata. Küsitluste põhjal kujundatakse lõpuks etenduse keskmine inimene, ühismina nimega Adam 2.0. Teoreetiliselt

on muidugi ka võimalus jääda koju ja sealt etenduses osaleda. See võimaldaks kogeda üht osa etendusest. Samamoodi ei keela keegi etenduse ajal saalis nutiseadmeta olla – ka see annab osalise kogemuse.

Etenduse alguses loetakse ette juuriidilisi termineid tulvil leping, millega publik loobuks justkui kõikvõimalikest õigustest (meenub, et seda laadi lepingut on varem kasutanud ka näiteks Andres Keil oma Tartu Uue Teatri lavastuses „Elud“; seal tuli nimi alla panna paberile, millega lubati etenduse olulistest detailidest mitte rääkida). Järgneb hulk stseene, mis on inspireeritud erinevatest tuleviku- ja olevikuvaadetest. Lisaks reklaamid, mis ei esine mitte varjatud kujul, *product placement*’ina, vaid vastupidi, selle struktuurid on üsna vaimukalt esile toodud. Ka kohtade puhul on publikul olnud valik kaheteistkümne toa vahel. Teatri kodulehel on võimalik tutvuda tubadega, mis tähendab tegelikult firmade kodulehti, kust on pärit mööbel. Reklaam, aga mitte varjatud. Tootereklaamid moodustavad ka osa etendusest ning reklaamitut saab kohapealt osta.

Näitlejad on esimeseks etenduseks teinud proove minimaalselt, sest tehnikaga jantimine on nähtavasti võtnud suurema osa uutest ruumides viibitud ajast, nii et mõneti on tegemist inimkatsega. Plaaniitud lavastuse osistest, mille kohta varem kuulnud olen, ei jõua paljud lavale. Ühel näitlejal lakkab mingil hetkel mikrofon töötamast. Publik kipub kohati nutiseadmetesse kaduma ja unustab jälgida, mis laval toimub. Nagu hiljem kuulen, on lõpp etenduse käigus välja mõeldud.

Rhizomedia221113

Esimese mängusatsi viimane etendus. Esimese nähtud etendusega on seda raske võrrelda, tegemist on täiesti erineva asjaga. Vigade esteetika on vahetunud toimivate süsteemide vastu. Publiku nutiseadmetesse süvenemise probleem on lahendatud sellega, et teatud hetkedel ilmub ekraanile kiri, kus palutakse seadmed mõneks ajaks kõrvale panna. Facebooki grupi vestlus hakkab sel etendusel paremini tööle – inimesed on hoos.

Ohutunnet tekitatakse intensiiv-

semalt. Nii lubatakse seekord inimesi saali ükshaaval. Ukse ees tuleb tõsta käed ja naeratada. Naeratan sama elegantset kui surmahirmus hüään, sest personaalne lähenemine on see teatritont, millega ma pole veel õppinud hakkama saama. Äkki kuluks teraapia ära...? Hiljem selgub, et hirm on põhjusega – aga realiseerub hoopis teises vallas. Etenduse tarbeks on eelnevalt välja valitud kaks n-ö ohvrit, kumma gi üks Facebooki *status update* päädib ekraanil uudisena. Sellele järgneb kahe uudise „võistlus“. Virtuaalminult pih-

Singulaarsus on tuleviku stsenaarium, kus ei muutu oluliselt ainult mõisted, mille abil me ümbritsevat mõtestame, vaid ka inimelu.



ta pandud lugu sellest, kuidas kolleeg Jüri Muttika kontoris hüdteod tõi, kes siis õnnelt hukka said, jääb teisele võistlejale alla. Kättemaksuks unustan ära, millest tolle „uudis“ rääkis. Kas ma olen sellisest privaatsuse rikumisest kuidagi häiritud? Ei ole. Selle märgi olen ma ju enesest vabatahtlikult internetti maha jätnud, süüdistada pole kedagi.

Avalik reklaam on intensiivsem kui esimesel korral. Reklaamitakse särke, postkaarte, vaheajal tullakse näiteks postkaarte laudagi müüma. Minu „toanaaber“ ostab ühe. See varjamata reklaami kontseptsioon tundub endiselt kihvt. Mõjub kuidagi... ausalt.

Rhizomedia140214

Mõni kuu hiljem on Cabaret Rhizome lavastuse üles vuntsinud, siinses kontekstis vist peaks ütleva *upgrade'* inud. Inimesed seekordses Facebooki grupis ei võta kuigi palju sõna. Mõtlen, et ehk peaks lavastuse meeskond seda ise kuidagi rohkem modereerima. Reklaamid on etendusest kadunud, toad muidugi püsivad. Lisandunud on stseene, kus sõnastatakse paremini lavastuse taustaideid. Näiteks Ajar Ausma tegelane (isa?) arutleb tehnika ja sotsiaalse käitumise suhte üle, samas kui Anatoli Tafitšuk (poeg?) jälgib seda, mis väljas toimub, ja üritab seda üles joonistada. Esimene ei pane tähelegi põlenguid ja tulnukaid ning teine ei suuda esimese tähelepanu n-ö reaalsele tõmmata. Vist ei olegi liiga uskumatu stsenaarium, kuigi ka virtuaalmaailma sukeldunud noorte puhul eeldab sotsiaalse kapitali kogumine internetis veel siiski teatavaid pingutusi füüsilises reaalsuses väljaspool võrku. Sotsiaalmeedia võimaldab oma liikumisest teada anda: riputad erine-

vatesse keskkondadesse üles *selfie'* sid ja *foodporn'*i. Esimene tähistab enesest tehtud fotot ja mulle meeldib tegelikult ka eestikeelsem väljend „enekas“, mis tähistaks justkui lisaks enesest tehtud pildile ka (sotsiaalset) enesetappu. *Foodporn'*i all mõtlen ma toredaid pilte toredates interjöörides teemal „Mida ma täna süüa?“.

Singulaarsus

Aga millised on need ideed, mis lavastust läbi erikujuliste etenduste kannavad?

„rhizomedia. risomeedia“ üheks alusideeks ja läbivaks märksõnaks on tehnoloogiline singulaarsus. Seda mõistet pillutakse nagu kuuma kartulit käest kätte. Mis see singulaarsus siis ikkagi on? Nii palju kui aru saan, peetakse selle all peamiselt silmas üht võimalikku tulevikustsenaariumi, mis esindab inimkonna ennustatava tehnilise arengu sündmuste horisonti, millest teisel pool ei pruugi praegused tuleviku mudelid enam usaldusväärsed olla, sest need järgnevad tugeva tehisintellekti ehk täiustatud inimhõimuse loomisele.¹

Iroonilisel irvel enesele otsa vaadates võiks ju oletada ka seda, et ehk saabub inimese mõistuse hääbumine varemgi kui masinate mõistuse plahvatus. Ekslen nutiseadmetega iga päev võimaluste keskel, mille ülesehitusest ja tegelikest toimemehhanismidest ei ole mul kuigivõrd aimu. Internetisuhtluses võib näha, kuidas mõtlemiskiirus jõuab kohati kuhugi jäätumistemperatuuri kanti.

link, kus õnnelikul koeral masseeritakse pead

– „haha“

– „mhmm, nii nunnu“

Jätan nüüd selle uitmõttetuse siiski esialgu sinnapaika.

Singulaarsus on tuleviku stsenaarium, kus ei muutu oluliselt ainult mõisted, mille abil me ümbritsevat mõtestame, vaid ka inimelu. Kas sellisel juhul surma senisel kujul enam eksisteeribki või avardab inimene oma füüsisist sinnani, kus isegi elu võib jätkuda mõnes virtuaalses süsteemis? Seda küll hoopis muul kujul kui neil päevil ikka veel internetti jäävad surnud inimeste sotsiaalmeediate profiilid, kus sõbrad kaastundeavaldusi postitavad ja surnud sõbraga edasi suhtlevad. (Teispoolse üle ma spekuldeerima ei kipu, aga esimese hooga kujutlen, et ehk oleks seal ka muud teha, kui oma Facebooki konto seinalt kaastundeavaldusi lugeda.)

Privaatsus ja ohud

Kuigi „rhizomedia. risomeedia“ esitab pigem võimalikke tulevikuperspektiive moraaltsevalt näppu vibutamata, saab seda ometi ka hoiatuslavastuseks pidada. Lavastuses kasutatakse inimeste isiklikku informatsiooni, ehkki sellega käiakse üsna delikaatselt ringi. Lavastaja Johannes Veski sõnastas oma vaated internetis käitumise kohta „Ringvaate”² intervjuus: *Käitu nii, et kõik inimesed võiksid kogu aeg vaadata, mida sa teed. [- - -] Kuni sinnamaani välja, et, väga piinlik teema, aga kui kellelgi on tõesti tarvis teada, millist pornot ma õhtul kodus vaatan, siis palun, vaata. Ma elan edasi sellega, et sa tead.*

Võrguga seostub erinevaid vandenõuteooriaid. Keegi jälgib, kuulab pealt, tahab kontrollida. Linnavalitsus jälgib Tallinna elanike käike tasuta ühistranspordikaardi abil. ID-kaardis sisaldub suurem osa meisse puutuvat infot. Sellega võiks teha paljugi ja see

potentsiaal on hirmutav. Ehk siis praegune infosituatsioon võib küll ohtlikuks kujuneda, aga kui sa ikka ei tee midagi, mille vastu NSA huvi võiks tunda, siis on raske uskuda, et midagi hirmsat juhtub. Käitumisreegel ei erine kuigivõrd näiteks saladuste edasirääkimisest: kui tahad, et miski jääks saladuseks, ära räägi sellest kellelegi.

Enne esietendust arutlesid Johannes Veski ja Tõnis Kahu Müürilehes selle üle, kas vandenõuteooriad pole ehk lihtsalt lohutus olukorras, kus meie identiteet kipub igasuguste pikenduste kaudu üha enam hägustuma.

Johannes Veski: See on kõige levinum paranoia, et NSA vaatab, reklaamiagendid jälgivad, söödetakse ette sobivaid reklaame.

Tõnis Kahu: Siin pean ma ütleva, et paranoia on selle asja väga mõnus ja kerge vorm, sest mida see tähendab? See tähendab, et kõik vandenõuteooriad on inimesele väga suureks lohutuseks. Need ütlevad, et keegi ikkagi kontrollib. [- - -] Need võivad olla kurjategijad, aga nad ikkagi kontrollivad. Piilupart võib olla rongijuht, aga vähemalt seal on keegi. Aga kujutlus, et mitte kedagi ei ole – see on midagi, millega inimesed ei suuda leppida.

Inimeseks olemine

Lavastus jagab publikuga erinevaid tulevikuvaateid, osutab sellele, kuidas oleme harjunud sotsiaalmeedias isennast jagama. Selline „liputamine“ on tegelikult ju üsna uus nähtus. Kui paljud meist sellistes kommunikatsiooniviisides peituvad ohte ja võimalusi täielikult hoomavad? Inimese profiil virtuaalsel kontol ei ole / ei pruugi olla rollimängukeskkond, vähemalt mitte oluliselt rohkem kui igapäevane elu. Või vähemasti on mul raske uskuda sellesse „tõelisse minasse“, müstilisse imelooma, mille järele õhatakse isegi

Ehk saabub
inimese mõistuse
hääbumine
varemgi kui
masinate
mõistuse
plahvatus.
Pildil: Joonas
Parve, Ajar
Ausma ja Anatoli
Tafitšuk.
Cabaret Rhizome'i
fotod



erinevates *reality-show*'des. „rhizome-
dia. risomeedia” tõstab esile indiviidid
kui situatsioonipõhised etendajad (vt
ka Erving Goffman). Populaarpsühho-
loogiast tuntud, end rollimaskide ta-
ha varjavale „tõelisele minale” ei jää
sellises kommunikatsioonisüsteemis
ruumi. Isiklik näide. Virtuaalminuga
puutub suur osa minu tutvusringkonnast
paraku rohkem kokku kui füüsilise
minuga. Virtuaalne reaalsus on küll
roll, aga selle rolliga ei kaasne tingi-
mata jaotus tõeliseks ja teeselduks või
heaks ja halvaks. Inimeseks olemine
võiks selles kontekstis tähistada eelkõige
protsessi, mille käigus me realiseerime
igas ajahetkes, ka üksi olles, üht

võimalikku enesepilti paljudest sama-
võrd tõelistest.

Marshall McLuhan³ arutles juba
aastakümneid tagasi selle üle, kuidas
tehnikate areng muudab maailma koge-
mist. Praeguseks hetkeks on võimalik
kiire ja lihtne suhtlemine inimestega
mistahes maailma paigast. See tähendab
mõõtmete teisenemist meie tajus –
mitu tuhat kilomeetrit ei ole enam
midagi üüratut, sest seda on võimalik
ületada üsna kiiresti füüsiliselt (näiteks
lennukiga) või veelgi kiiremini virtuaalselt
(näiteks suheldes Skype'is). Tehnilised
muudatused on muutnud isegi karistuste
olemust. Kunagi, kui transpordivahendid
veel vankrist ja

paadist suurt kaugemale polnud arenenud, oli üheks kõige karmimaks karistusviisiks inimese maalt väljasaatmine, kaugustesse pagendamine. Nüüd on vastupidi, me keelame inimesel ära minna; sulgeme ta piiratud alale.

„rhizomedia. risomeedia“ tõstatab küsimuse, kui radikaalselt on mõtlemist võimalik muuta. Ühe võimalusena pakutakse, et sotsiaalmeedia võib meid ette valmistada kiipidega maailmaks, olukorraks, kus inimestel on näiteks ajus kiip tagavaramäluga, mis töötleb infot kiiremini ja efektiivsemalt kui meie enese aju. Sellega tekiks aga potentsiaalne võimalus, et tasapisi kaob piir elusa ja elutu vahel. McLuhanile mõeldes: kui praegu pikendab auto meie jalgu, prillid silmi, mikser käsi, riided nahka, siis võib ju mängida mõttega, et ehk võib neid lüüsid ehitada sinnamaani, kus kiip pikendab meie närvisüsteemi, elusolekut. Kui keha on osa meie identiteedist, siis kuidas mõjutab identiteeti keha piiridest välja-poolle laienemine, enese võrku asetamine?

Adam 2.0 versus Tavaline Televaataja

Lavastuses kasutatakse tulevikuperspektiivide näitlikustamiseks vastandust kahe narratiivi, konstrueeritud tulevikuinimese / meie ühismina Adam 2.0 ja Tavalise Televaataja vahel. Mõlemad esindavad küll sõltuvust tehnilisest maailmast, ent erinevuseks võibki ehk pidada potentsiaali, mis nende minadega kaasneb. Adam 2.0 on inimene teisel pool ultraintelligentsete masinate tekkimist. See on inimene, kes laseb end kiibistada ja muudab sellega peale enda oleviku ka järgnevate põlvkondade tulevikku.

Tavaline Televaataja esindab maailma, kus inimesel on veel sõnaõigus.

Veelgi enam, ta on maailmast, mis suudab uuendustega kaasa minna vaid teatud määral, ta ei ole veel valmis enese võrku ühendamiseks. Füüsilise kuju annab sellele üldnimetajale Päär Pärenson, kes on laval „mees, kes vaatas nii palju telekat, et isegi diktorid tundsid teda nägupidi“. Ühtlasi on see Tavaline Televaataja osa koodist, mida on tarvis, et ülejäänud teksti lugeda. Kahe narratiivi vastandus toob teemas peituvad ohud ja võimalused paremini esile kui paljud laval kuuldavad monoloogid, ja pole ka ime, sest ilmselt just nende ajal vaatab suur osa publikut, kas keegi on Facebooki midagi huvitavat kirjutanud.

„rhizomedia. risomeedia“ ei ole selgelt struktureeritud lavastus, vaid pigem süsteem, kus etendused liiguvad mööda teatud tugipunkte. Sisuliselt ei kujunda see üht konkreetset tulevikustsenaariumi, utopiat või düstopiat, vaid pakub galeriid erinevatest võimalustest. Täenduslikul tasandil on lavastus lõputuseni lahtimonteeritav ja teisendatav. Etenduse käigus on loodud keskkond, mis sisaldab teatud võimalusi või vähemalt viitab neile. Võibolla see ongi põhjus, miks üks konkreetne etendus ei pruugi tingimata huvitav olla, küll aga on seda lavastus ideede võrgustikuna.

Kommentaariid:

¹ <http://www.inseneeria.ee/ueks-tulevikustsenaariume-mis-on-singulaarsus/>

² „Ringvaade“ 24. X 2013.

³ Marshall McLuhan. Meedium ongi sõnum. Vikerkaar 2011, nr 7–8.

PÕHJATUULEST VIIDUD

LIIS KOLLE

Skandinaavia ja Baltimaade kunstide festival „Nordwind” 22. XI – 13. XII 2013 Dresdeni Hellerau kunstide keskuses, Berliini Hebbel am Uferi teatris (HAU) ja Hamburgi Kampnagelis. Etendused nägemise järjekorras (kõik Berliinis): „Stalker” (Verk Produksjoner, Norra), „waiting for tomorrow” (Mart Kangro, Eesti), „Peosimulaator „Rave/Reiv”” (Cabaret Rhizome, Eesti), „Entertainment Island 1–3” (Oblivia, Soome), „Change of Hope” (Valters Sīlis, Läti), „Euroopa meedia – näilik protsess” (The Nielsen Movement, Taani), „Põhjas” (Oskaras Koršunovas, Leedu).

2006. aastal biennaalina asutatud festival „Nordwind” on endale eesmärgiks seadnud tutvustada Põhjamaade (meie mõistes Skandinaavia) etenduskunste rahvusvahelisele publikule Saksamaal ning pakkuda seal resideerivatele kunstnikele Skandinaavia kolleegide esteetika tundmaõppimise ja koostöö võimalusi. Festivali juht, üldsegi mitte skandinaavia, vaid rumeenia päritolu Ricarda Ciontos sai enda sõnul ettevõtmise jaoks inspiratsiooni Ingmar Bergmani filmidest, mis ärgitasid teda sõitma Põhjamaadesse sealset teatrit avastama ja järele vaadata, kas sealse elu ja inimeste kohta käibelolevad klišeed ennast õigustavad. Kodulehel end Euroopa suurima ja tähtsaima Põhjamaade teatri festivalina reklaamiv „Nordwind” pühenduski algselt „Mandri-Euroopas” veel tundmatute esinejate tutvustamisele,

kuid selle tulevikuambitsiooniks on saada üha enam kaasproduktendiks, initsiaatoriks ja toetajaks. Berliin sobis festivali kohaks Ciontose arvates seetõttu, et siin on teiste hulgas ka paljud Skandinaavia kunstiinimesed endale teise kodu leidnud, viimasel festivalil lisandusid ka Hamburg ning Dresden. Partnerite hulka on plaanis veelgi suurendada ehk viia festivali programmi ka teistesse riikidesse. Lisaks ajaliselt piiratud festivalile tahab „Nordwind” pakkuda Skandinaavia ja Saksa etenduskunstnikele kogu aasta vältel toimivat n-ö platvormi, mille pinnal leiavad muu hulgas aset *artist-in-residence*-programm, teatripedagoogika- ja loovmajandusealased vahetus- ja koostööprogrammid ning jooksvalt võrgustikus tekkivas koostöös sündivate projektide külalisetendused.

Laienemisest annab märku ka see, et 2013. aasta festivalile olid Skandinaavia kunstnike kõrval esmakordselt kutsutud Baltimaade teatritegijad. Tahtsin festivalist osa saada mitmel põhjusel. Esiteks huvitas mind, millist ülevaadet Skandinaavia ja Baltimaade teatrist Berliini publikule pakutakse, missugune on vastuvõtt ja kuidas see suhestub minu kogemusega. Teiseks olin loomulikult põnevil, kuidas mõjuvad eesti lavastused festivali kontekstis. Ning kolmandaks lootsin tundmatute tegijate seas avastada midagi uut ja värsket, nagu ikka festivalile minnes. Kuna geograafiliselt oli valik juba tehtud – väljaspool Berliini toimuvaid

etendusi vaatama poleks jõudnud –, püüdsin vähemalt kohapeal saada osa kõigi maade pakutavast.

Pidin muude kohustuste tõttu loobuma festivali avapaugust, soomesaksa projektist, kus asjaarmastajatest koostatud kaebustekoor (*valituskuoro*) kandis ette eelnevalt festivaliportaali kaudu lähetatud kurtmisi kõikvõimalike ühiskondlike kitsaskohtade teemal. Hiljem video vahendusel selgus, et see koor tõstis üsna viksilt ja vaikselt oma häälekest – mina olin oodanud midagi legendaarse Huutajate kõnekoori laadis! Samasugune üllatus tabas ka avaetendusel, vaadates Norra trupi Verk „*Stalkerit*“, mis, kui tõlkes

midagi kaduma ei läinud, pälvis hooajal 2012/13 Hedda teatripreemia parima esituse kategoorias. See info tegi sama nõutuks nagu etendus ise. Sest esitusega ei hiilunud ükski neljast etendajast, pigem jäi see kahvatuvõitu keskpäraseks. Lavakujundus häälestas tsirkusestiilis lastesünnipäevale, kuid pelga dekoratsioonina nõõril rippuvad narriehted mõjusid võõristavalt. Vastupidi näitlejate kammitsetusele oli lavastuskunstnik (**Signe Becker**) end n-ö välja elanud. Öhtu kõige efektses stseen toimus näitlejateta, osalesid vaid lavakujundus, valgus ja heli. Ventilatorituules muteeruva tagariide taustal tantsisid kummalised

„*Stalker*“.

Kaja Bruskelandi foto



narmasobjektid balletti ja kunstnik ise kepsutas pooleldi kitsena, pooleldi šamaanina üle lava, aga see „number“ jäi täiesti omaette. Ah jaa, millest siis õigupoolest juttu oli? Lavastaja **Fredrik Hannestadi** sõnul oli ajendiks näppu puutunud Geoff Dyersi raamat „Stalker“, kus jutustatakse Tarkovski kultusfilm ümber koos autori mälestuste ja sellega seotud eluseikadega. Verk hakkas tegema samateemalisi intervjuusid oma lähikonnas ja koostas nende alusel teksti. Selgus kaks iseenesest huvitavat tõsiasja: esiteks, et Norras oli „Stalker“ paljudele n-ö initsiatsiooniteoseks teismelisest täiskasvanuks saamise teel, ja teiseks, et sellest hoolimata ei mäletanud keegi küsitluteest enam täpselt filmi sisu. Lavastaja lootis, et nende lood suhestuvad publiku lugudega, minu meelest olid nad selleks liiga igavad. Berliner Zeitung kriitik Doris Meierhenrich nii ei arva. Tema meelest „muutub ruum ajaks ja aeg ruumiks väga aeglaselt“ [möödunud Wagneri juubeliaastale kohane parafras „Parsifali“ libreto enim tsiteeritud lausest „Zum Raum wird hier die Zeit“ – „Siin ruumiks muutub aeg“ – tõlge L. K.] selles introverts, somnambuulsus mäluteatris. „„Stalker“ [- -] on samavõrd inspireeriv kui nõudlik keskendumisharjutus; kes selle ette võttis, sellele avanes assotsiatsioonide hiigelmaailm“ (Berliner Zeitung 28. XI 2013) *Blessed you*. Siinkirjutaja ei suutnud ilmselt piisavalt keskenduda koos suurema osa avaetenduse kohta harjumatult hõreda ja väheentusiastlikult reageeriva publikuga.

Eesti

Järgmisel õhtul püüdsin **Mart Kangro** etendusele „**waiting for to-**

morrow“ minnes ootusi mitte liiga kõrgele kruvida. Taas üllatas publiku vähesus HAU3-e väiksemapoolses saalis. Olen püüdnud Kangro tegemist järjekindlalt osa saada, sest mulle on tundunud, et nii oma soolokui ka ansamblilavastustes jälitab ta mingit „pisuhända“, kes ei taha end õieti kätte anda. Tõsiasia, et otsingud seni päris eesmärgile pole viinud, ei kahanda nende huvitavust. Nii nagu esineja annab endale ikka uue võimaluse, olen seda teinud ka vaatajana. Seekordse „katse“ puhul nõustun nii kolleeg Karuliniga (Postimees 21. X 2013), et rahuldus on saadud, kui ka kolleeg Niguga (Sirp 31. X 2013), kes nendib, et Kangro puhul on võimatu „lõplikult otsustada, millele lõppeks osutatakse“, ja tsiteerib koreograafi ennast: „Kõige huvitavam on teelolek. Minu jaoks on nii elus, inimsuhtes kui ka teatris kõige olulisem see, kui ei ole jõutud äratundmisele. Mulle meeldib kulgemine, protsess, millekski saamine, kujunemine. Sa loed ja tõlgendad ja tähendus muutub pidevalt.“ „Päralejõudmise“ tunne valdaski mind eelkõige lavastuse vormi osas. Kangro töötab väga täpselt ja lavastust vaadates oli hea ja kindel tunne, et tegemist on esteetiliselt (ehkki see esteetika ei pruugi kõigile vastuvõetav olla) kõrgtasemel kunsti, mitte entusiastliku, kuid vahendite puuduliku valdamise tõttu piinlikkust tekitava katsetusega. Kunstiküpsim lavastus, mida festivalil nägin. Sisult iseenda uurimise ja uurimistulemuste esitlemise poolest jäi Kangro Leenu Nigu tsiteeritud ambivalentsuse juurde, mõjudes kord end seisundisse viiva šamaanina, viis minutit hiljem aga kaine konstrueerijana.

Nagu Mart Kangro lavastus, ei va- ja ka Cabaret Rhizome'i „Peosimu-

laator" lähemat tutvustamist. Teise Berliini suure päevalehe Tagesspiegel kriitik Patrick Wildermann kirjutab, et esmapilgul on kõik tavaline: klubipõrandal lamab rebadel pükstega mees, „Welcome“ tagumikule soditud, kõlaritest üürgab „laada-techno“, röökivad toogades mängujuhid pakuvad kandidutelt *shot'*e ja kui kõlab signaal, peavad kõik jooma. „Selliste asjade pärast tuleb Berliini turiste kogu maailmast.“ Kuid autor möönab, et õhtu on eriline selle poolest, et eespool mainitud pakutakse teatrikunstina. Berliini paljukogenud teatripublikut ei tohiks üllatada läbu-, lõhna- ega osalusteater, teda on pritsitud kõikvõimalike vedelikega ja kostitatud judisema panevate ollustega, rääkimata palvest etenduse vältel loomamaske kanda. Kuid pidev ja ülienergiline alkoholi pakkumine oli ilmselt üks väheseid halle laike, mida see karastunud publik veel teatrimaastikul kaardistanud polnud. Rõhutan sõna teatrimaastik. Siinse klubi-kultuuri eksperdid rehmaksid tüdinnult käega vist sellegi peale, kui keegi püüaks sündmuse uudsust rõhutada uimastite lauspakkumisega. Seejuures oluaks kõik see viin Rhizome'i poolt justkui tasuta – võib ju olla, et pärast ei tea mitmendat *shot'*iringi mõni osavõtja enam ei mäletagi, et lunastas kunagi *drink what you can*-põhimõttel toimiva pääsme. Berliinis olevat sissepääs maksnud koguni 30 eurot, mis külastatud etendusel viibinud valdavalt üliõpilaseohtu publiku jaoks on kaks kuni neli korda rohkem, kui nad tavaliselt teatripileti eest maksavad. „Nordwindi“ üritustele iseloomulikult – reklaamiga polnud kindlasti üle pingutatud – oli reedeõhtule vaatamata mainekas Ritter Butzke klubis ruumi laialt ja valvelolekus pudelite

hulga põhjal võis arvata, et oldi valmis märksa rohkem publikut vastu võtma. Nii et näha olevat alkoholikogust arvestades oli ka kõige tugevamatele organismidele pildituks joomine garanteeritud – alates teatud taluvuspiirist võis see end rohkemgi ära tasuda kui niisama poes järelkäimine. Kas pileti eest välja käidud summa ärgitab ka „kogu raha eest“ jooma? Ei tahaks kaasosalejatele silte kleepida, aga peale siinkirjutaja polnud kellegi juures kammitsetud alkoholitarbimist märgata. Põhjendasin oma tagasihoidlikkust sellega, et olin tööl, vaatlemas, ja Rhizome'i härrasmehed jätsid mu ilusti rahule, nagu eeltutvustuses lubatud. Küll aga ei suutnud loobumist aktsepteerida üks külastaja, kes etenduseosa lõppedes, pärast „sundimatu pidutsemise“ väljakuulutamist oli ise mängujuhi rolli üle võtnud ja üritas mu teed ukseni ülelokkuva *shot'*ikandikuga takistada. „Kõik ju võtsid, kuidas siis sina mitte!“ Braavo, simulaator töötas peometropolis täistuuridel! Loodetavasti järgnes ka refleksioon ehk kavalhel välja hõigatud „oma joomisharjumuste kriitiline vaatlus“ – soovin südamest, et ilma suurema peavaluta.

Leedu ja Läti

Publikule pakuti viina ka **Oskaras Koršunovase** lavastuses „**Põhjas**“, seal küll vähestele väljavalitutele, aga samuti vabatahtlikkuse alusel. Kuna lavastus on Eesti publikule tuttav (seda näidati 2011. aasta suvel Tallinnas Põhuteatris), piirdun siingi kirjelduse asemel Saksa pressiarvamustega. Eespool juba tsiteeritud Doris Meierhenrichi arvates on Koršunovase lavastus „midagi erilist. Siin ei peeta maha oma aja ära elanud feodaalühiskonna põhjakihhi teada-tuntud joomaorgiat, vaid



„Change of Hope”.
Gertrüdes ielas teätrise foto

tuuakse välja selles sisalduv mõtteline plahvatusjõud” (Berliner Zeitung 8. XII 2013). Küllap räägib kriitik oma eelneva kogemuse põhjal. Gorki näidendit „Põhjas” pole ma saksa teatris ammu näinud, aga võin kinnitada, et vene kirjanduse lavastamisel üldiselt (Berliini Volksbühne on kindlasti erand) ollakse sageli uskumatul määral klišeedes kinni, kindlasti peavad laval olema kased ja tegelased peavad kaanima ämbrite viisi viina ka seal, kus tekst seda otseselt ei nõua. Järgneb veel kiitust: „Need on lihtsad, lühidad, tohutult tabavad hetked, mis selle ainsa suure laua taga istumise stseeni moodustavad, ja see on suurepärase näitle-

jateater: pretensioonitu, vahetu, sellele vaatamata mitmetähenduslik. Õigustatult reisib see järelmäng näidendile „Põhjas” juba kolm aastat mööda Euroopa lavasid ringi” (samas). Mounia Meiborg (Süddeutsche Zeitung 12. XII 2013), kellele olid leedulaste ja lätlaste etendused „Nordwindil” nähtust huvitavamad, nimetab Koršunovase lavastust üheks festivali kõrgpunktiks. Ta peab vajalikuks märkida, kuidas teda üllatas, et näitlejad joovad laval päris viina. Võibolla see Saksa riigi- või linnateatris polegi võimalik, kuna asutuste sisekorraeeskirjad ju keelavad tööl alkoholi tarbimise. Samas ei pane Meiborg pakutava vali-

ku juures tähele mingit „Baltimaadele tüüpilist esteetikat” ja ühineb festivali juhi Ciontose arvamusega, et Põhja-maades otsibki iga kunstitegija julgelt oma teed ega orienteeru keskeuroopa maitsele nagu Saksamaal ja Hollandis, kus käivat pidev iseenda tsiteerimine ja kopeerimine. Seda kõike on tore lugeda. Kahtlemata mängisid leedu näitlejad väga hästi, vahetu suhtlus publikuga toimus suurepäraselt ja lavastus oli korralik, aga seda vaadates tundus siinkirjutajale isiklikult, nagu oleks ta ajas tagasi reisinud viimasele Koršunovase etendusele, mida kunagi oi kui ammu nägi. Kuigi lavastuste „Hamlet” ja „Põhjas” puhul nõudis lavastaja näitlejatelt teistsugust lähenemist kui varem, oleks aeg väliselt Koršunovase (kas ka kogu leedu?) teatris justkui peatunud. Seda rõõmustavam, et lääneeurooplased sealt endale värsket vaimutoitu ammutavad, ilmselt esineb seal „balti hing” neile hetkel just parajaks maitsestatud kastmes nagu soomlus Kaurismäki filmides. Las siis leedulased rändavad ringi ja näitavad vanale Euroopale, kuidas Gorkit mängida.

Valters Sīlise lähiajaloooteemalise, näitlejate autobiograafilisel materjalil põhineva „**Change of Hope**” puhul (Läti) läksid kriitikute arvamused lahku. Kui Meierhenrich (Berliner Zeitung 8. XII 2013) heidab ette, et sovetiriigi lagunemise ajal 6–16 aasta vanused etendajad olid liiga noored selleks, et midagi olulist mäletada, ja liigitab etenduse festivali nõrgimate hulka, siis Mounia Meiborg tunnustab oma eespool refereeritud Süddeutsche Zeitungis artiklis, et mängitakse „väga šarmantselt” ja et amüsanse sissevaate kõrval Läti ajalukku transpordib „Change of Hope” ka (endiste)

autsaiderite vaadet Euroopale. Trupp alustas teiste inimeste elulugude kogumisega nagu norralased, kuid jõudis neid kaudu enda omade juurde. Otsiti välja koolis ringi käinud kaustikud, kus sooviti teada saada klassikaaslaste lemmiklauljat, -filmi, -telesarja, lemmik vastassoo esindajat jne. Nende kaustikute taasväljaanded rändasid etendusel mööda publikuridu ja vaatajad võisid muu hulgas vastata küsimusele, milline aasta on olnud tähtsaim nende elus. Loomulikult polnud kellelgi sundust enesepaljastuseks, kuid kirjutanud „1988”, oli päris huvitav järele mõelda, missugune film või ansambel tollal vaimustust tekitas, ja see siis punastamata noore läti teatraali kaustikusse kirja panna. „Change of Hope” 1980. aastatel sündinud trupi tähtsaimad aastad olid 1990-ndatel, truppi kuulub taas seekord kolme lätlase kõrval soomerootslane **Carl Alm**, kes teretulnud täiendusena vahendab oma lapsepõlve samal ajal Soomes, st vabas Euroopas, kuhu Läti teel oli. Just lapse- ja murdeaalsete pilguga nähtuna omandavad mällu sööbinud ajaloosündmused uusi varjundeid, tuntud paatos seguneb arusaamatuse, absurdi ja koomikaga. Oli see ju aeg, kus ka täiskasvanud ei orienteerunud iga päevaga muutuvast olukorras ja küsida polnud kelleltki, nii et lastel ei jäänudki muud üle, kui „oma pilt kokku panna”. Samas polnud nad kindlasti kaksikümme neli tundi ööpäevas haaratud vabadusvõitlusest, vaid rohkem ametis oma elu, puberteedi ja eneseotsingutega. Nii keskendus **Ieva Kauliņa** tollal sellele, et koduküla ahistavast piiratusest pääsedes Riias *performance*’ikunstnikuks saada (Kauliņa pole näitleja, vaid lavastuskunstnik, mis tema esinemisest küll kuidagi

negatiivselt silma ei torganud; aeroobikakava, mida nelik loo jutustamise vahepeal 1990-ndate tehnikaga esile manatud video taustal esitas, valdas ta niikuinii meestest paremini). **Kārlis Krūmiņš** sooritas poisipõlves ikka tehtavaid ohtlikke eksperimente sellise innuga, nagu oleks ta neis lahendanud alateadlikult tajutud ühiskondlikku pingevälja. Et ta täna elus ja laval on, võlgneme tänu õnnelikule juhusele või armulikule saatusele, vanematel polnud nendest ekstsessidest aimugi, sest riigiehitamine hõivas kogu nende tähelepanu. Või sama näitleja avameelne jutustus sellest, kuidas ta sattus maru-rahvuslaste rahvamuusikaansambli- se ja sellest hiljem eemaldus – koos ehtsa videonäitega.

Pärast *Work-in-progress*-esitlusena serveeritud etendust kutsus lavasta-

ja publiku spontaanselt tagasisidet andma, et seda „päris” lavastuse vormistamisel kasutada. Oma repliigis avaldasin lootust, et nurki liiga ära ei silutaks, teatav improviseeritus mõjub niisuguse isikliku ainese puhul sümpaatselt ja usutavalt. Ajastukohane (ja toimiv!) analoogtehnika lisas autentsust ning lapsepõlvelugude visualiseerimiseks grafoprojektori kasutamine oli minu arvates täiesti loomulik, see riistapuu lihtsalt on „nii üheksakümnendad”. Seda seost ei näinud ilmselt saksa kriitik, kelle artiklist sain teada, et grafoprojektor on tänapäeva teatrikunstis ruuliv moetrend, kuid kes selle järgimise lavastuse värsket sisu arvestades heatahtlikult andestas. On igati loogiline, kui lavastus varsti Eestisse jõuab, on ju Silis siin oma veel vastuolulisemat perioodi Läti ajaloos

„Entertainment Island 1–3”.

Eija Mäkiuoti foto



käsitlevate „Leegionäridega“ juba tuttav ning 1990. aastate ühiskondlikke murranguid ja tähtsündmusi käsitlev „Change of Hope“ pakub kindlasti samasugust äratundmis- ja paralleelide tõmbamise rõõmu nagu Berliinis etendusel viibinud eestlaste salgakesele. Seda enam, et siinkirjutaja andmetel meil oma selleteemalist lavastust mängukavades pole – tore, kui keegi teab mulle vastu vaielda –, aga vaja läheks küll. Tahtmata praeguseks ehk juba väga muutunud lavastust veel rohkem kirjeldada, pean siiski esile tõstma meisterlikkust nn rahvuslike saavutuste käsitlemisel. Teame ju omast käest, millised käärid tekivad, kui meile oi kui tähtsast taliolümpia-võitjast pole väljaspool Eestit keegi midagi kuulnud. Ega ka mitte läti kaunitari edust Mrs. Worldi valimistel või soome kirjaniku bestsellerist. „Change of Hope“ saavutas selle, et pani Berliini publiku neid tema jaoks täiesti tähtsusetuid lugusid hinge kinni pidades kuulama – nii et järgmisel korral „nad juba teavad“, nii nagu hästi informeeritud välismaalane Vana Tallinna pudelit nähes ütleb automaatselt: „Terviseks!“

Ka Soome trio **Oblivia** ja nende meelelahutuskultuuri pilav „**Entertainment Island**“ 1–3 peaks olema eesti teatrisõbrale tuttav vähemalt 2011. aasta „Augustitantsu“ festivalilt. Nende tihedat tuurikalendrit vaadates tekib mõte, et ehk polegi „Nordwindil“ väga palju inimesi, kel tükk veel nägemata. Lavastuse väärtust see muidugi ei kahanda ja ka saksa kriitikute kiidukoor oli sel korral ühehäälnine, isegi ülistav. Taas tõsteti esile julgust keskeuroopa peavoolest eralduda (Esther Boldt, taz 4. XII 2013). Kui superstaarilik-teletupsulik esimene osa

oli tõesti rabavalt ja samal ajal õõvastavalt koomiline ja viimane peedistas valusnaljakalt meis kõigis pesitsevat sadistlikku vuajööri, siis keskmise, kõige ulatuslikuma ja tekstirohkema osa papjeemašee džunglist läbitungimine nõudis pingutust. Aplaus sellegipoolest.

Lõpuks siis lavastus, mida võiks vist festivali mädamunaks nimetada, – **The Nielsen Movementi „Euroopa meedia – näilik protsess“** (Taani). Kui eelinfo oleks olnud „tootega“ adekvaatne, poleks etendused publikupuudusel ilmselt saanud toimuda. End professionaalseks pidaval teatريفestivalil mõjus see üritus täieliku arusaamatusena, võiks öelda isegi näkku sülitamisena, aga ajad, kus publikule näkku sülitamist avangardiks peeti, on möödas. Kes soovib, leiab netist kogu „nielseniaana“ kerge vaevaga üles, ja seda pole seal vähe. Võrgureegleid järgivas, uudishimu äratavas virtuaaltutvustuses lubas iseenda matuseid pidanud ja end kollektiivina reklaamiv ambitsioonikas isik uuendada euroopa teatrit. Kavalehe vahel anti isegi kaasa selle manifest, mille tekst oli juba üsna hull, lubades tulevikuteatris asendada näitlejad tavalistest kodanikest meediumidega, kelle kaudu räägib jumal, kellesse nad ei usu. Autor pole enam inimene, vaid tundetu demon, kes on teadlik oma võimust ja vastutusest. Seda pisut hiljem siis laval näha saigi. Amatöörlikud „meediumid“ tekitasid meeletut piinlikkust ja kui tundus, et nüüd on küll demon Euroopa tumeda tuleviku kohta kõik öelnud, järgnes poole-tunnine järelmäng hiina aktsenti matkiva kõnekoori ja totrate rekvisiitidega. Nii kohutavaid teatrielamusi ei saa välja mõelda, neid peab kogema.



„Euroopa meedia – näilik protsess“.
Wolf Unger'i foto

Milline on kokkuvõte? Esiteks kahetsen, et ei saanud näha Hamburgi ja Hellerau lavastusi, sest mõnda neist Berliini festivali kavas polnud. Näiteks kiitsid teatriteadlased Madli Pesti ja Anne-Liis Maripuu Juha Valkeapää hukkamisteemalist lavastust „Executed stories“ ning Charlotte Engelkesi Wagneri-käsitlust „All is divine“. Nägemata jäid Hermanis, Islandi ja Taani tantsuteater ja veel mitu asja, mis oleksid huvi pakkunud. Teiseks kahetsen, et nägemisväärsetele etendustele ei suudetud „humaansete“ piletihindade juures rohkem publikut tuua – Berliin pole ju mingi väikelinn, kus kõik iseenesest teada saavad, kui midagi toimub; reklaami tegemine nõuab siin visa tööd ja natuke vahendeid. Kolmandaks olen rõõmus enesestmõiste-

tava professionaalsuse ja tänapäevasuse üle, millega „meie poisid“ festivalil mõjusid. NO99 on Saksamaal kujundanud müüdi Eestist kui tugevast teatrimaast, pakkudes siinsele publikule kosti, mille nautimiseks ei pea kasutusõpetust lugema. Eks murdkem siis lahtisest uksest sisse!

MÄRKMEID VENEMAA TEATRIFESTIVALIDELT

XI rahvusvaheline Tšehhovi-nimeline festival Moskvast 19. V – 14. VII 2013

ETERI KEKELIDZE

(Algus TMKs 2014, nr 2 ja 3.)

Paaritute aastanumbrite peamine teatrisündmus Moskvast on kindlasti rahvusvaheline Tšehhovi-nimeline festival. Mullu toimus see juba ühe-teistkümnendat korda, kestes nagu alati ligi kaks kuud ja demonstreerides taas lavakeelt, milles kõneleb tänane teatrimaailm.

Sel korral oli festivalil võimas tant-suprogramm. Esinejate hulgas olid nii festivali tuntud püsiosalised, nagu inglane Matthew Bourne, prantslanna Sylvie Guillem ja hispaanlanna María Pagés, kui ka need, kes Moskva publiku ees esmakordselt. Tõeliseks avastuseks olid publikule iisraellase Ohad Naharini ja tema Batsheva Dance Company lavastused.

Tormiline algus

Nagu alati koosnes kava maailma teatri ja Moskva programmist, olles sedapuhku pühendatud Pjotr Fomenko mälestusele. Kuid toredate uuendustena oli lisandunud ka regionaalne programm, nii et festivali etendusi said näha ka Peterburi, Samara, Jekaterinburgi, Voroneži ja Hantõ-Mansiiski vaatajad. Esimest korda tuli festival ka Riiga, kus sai näha Briti trupi „1927“ mängitud Susanne Andrade'i lavas-

tust „Loomad ja lapsed tänavail“ ning Janka Kupała nimelise Valgevene Akadeemilise Rahvusteatri põnevat lavastust „Office“ saksa dramaturgi Ingrid Lausundi näidendi „Selgrootu“ põhjal.

Ise külastasin festivali alguses, mil sai näha Charlie Chaplini tütrepoja James Thiérree „Raouli“ prantsuse uue tsirkuse trupi La Compagnie du Hanne-ton esituses ja tema õe Aurélie lavastust „Seinte sosinad“ trupilt La Compagnie des Petites Heures, mille oli oma tütreaga lavastanud Victoria Thiérree-Chaplin. Samuti õnnestus näha Ohad Naharini lavastusi „Deca Dance“ ja „Sadeh21“, Šveitsi Théâtre Vidy-Lausanne'i ja Tšehhovi festivali koostöölavastust „Orfeuse sündroom“, Moskva programmist aga ammust unistust, Rimas Tuminase Vah-tangovi teatris selle üheksakümnendaks aastapäevaks lavastatud „Kaid“, kus mängisid legendaarsed Juri Jakovlev, Julia Borissova, Galina Konovalova, Ljudmila Maksakova, Vassili Lantovoi, Vladimir Etuš jt. Lisaks sellele toimusid näitused, pressikonverentsid ja kohtumised, nii et ilmselgelt ei olnud kahekuulise teatrimaratoni algusosa kuidagi vähem sisukas kui lõpupeeri-od.

Ka nutrikesed tahavad saada inimesteks

Ülihuvitava lavastuse lõi Valgevene Akadeemilises Rahvusteatri noor lavastaja Jekaterina Averkova. Noored näitlejad demonstreerisid kõrget professionaalsust ja harva esinevat oskust kanda täpselt välja lavastuse intensiivne temporütm. Lausundi näidend on üsna tuntud, kuid Averkoval ei avane nud selles mitte üksnes ühe tavapärase büroo argipäev selle intriigidega, lõputute rollimängude ja enesearendus- koolitustega, vaid ka põnev võimalus ühendada erinevaid teatritehnikaid ja näitlejapõhimõtteid. Viis kontoritöötajat – kolm meest ja kaks naist – valmistuvad oma ülemuse vastuvõtuks: nad harjutavad kabinetti sisenemist, seda, mida ülemusele öelda, mida talle vastata. Nad on öösel peegli ees korranud, õppinud meisterlikult ülemuse jutu taktis pead noogutama, oma kollee-

ge ignoreerima, peent nalja viskama – peegli ees õnnestub kõik suurepäraselt, aga ooteruumis kaotavad nad otsekui oma isiksuse. Igaüks esindab teatud inimtüüpi: karjerist, luuser, halturtšik, töönarkomaan –, üks on aga lihtsalt masohhist, kes püüab kõiki mõista ja nende sigadusi õigustada, vastutasuks saab aga igast suunast obadusi. Nii olukorrad kui tegelased on äratuntavad, tüpiseeritud ning tabavalt hüperboliseeritud, säilitades seejuures psühholoogilise tõepära. Luuakse justkui psühholoogilised maskid. Igal tegelasel on alguses monoloog, kus ta kõneleb oma unistusest: lütia selg sirgu, omandada lõpuks ometi selgroog ja meenutada, mida tähendab enesest lugupidamine. Lavastus kestab poolteist tundi ilma vaheajata ja pole ainsatki sekundit, kus vaataja saaks hinge tõmata või igavleda. Laval on viie valgekrae rutiinne päeva algus: saabumine

Janka Kupala nimelise Valgevene Akadeemilise Rahvusteatri „Office“.
Vjatšeslav Damuti foto



kontorisse, tervitused, suitsupaus, tavapärane jändamine kohviaparaadiga, paberite ettevalmistamine aruandeks ülemusele, ootamine eesruumis... See kõik kasvab järk-järgult psühholoogiliseks draamaks, kus on nii satiiri meie tänapäevase elutempo ja mehaanilisuse ning üldkehtivana sisendatud edukuseideaali kohta, ironiat suhtlemiskoolituste pihta ning kaastunnet inimeste vastu, kes ise end pseudoedukuse lõksu kukutavad. Valgevenelaste „Office“ on ilus näide heast kammer-teatrist.

Ohad Naharin ja tema *gaga*

Gaga on Naharini loodud tantsutehnik, mis seletuse kohaselt keskendub ühelt poolt tantsu sisemisele aspektile, teisalt avardab aga esituse kehaplastilisi võimalusi. *Gaga* ei ole üksnes Batsheva Dance Company stiililine alus, vaid sellel on palju praktiseerijaid ko-

gu maailmas. Meistriklassid selle õpetamiseks toimuvad regulaarselt Tel Avivis ja teistes Iisraeli linnades. Naharin andis professionaalsetele tantsijatele ühe tunni ka Moskvas, kuid *gaga* kohta küsiti palju ka pressikonverentsil. Naharini jaoks on see tantsufilosofia, liikumiskeel, laboratoorne uuring, kuidas väljuda oma liigutuste ja harjumuste piiridest.

Ma püüan välja töötada võtmeid, millega ennast avada. Gaga on meie sisemise mootori eriline seisund. Kõigil meil on oma probleemide ja emotsioonide koorem, aga gaga „laeb“ meie sisemist akut ja aitab probleemidega toime tulla.

Üks Naharini põhimõtte on ka see, et proovivõim ei tohiks olla peeglit:

Peeglid rikuivad tantsu hinge. Tants sõltub väga palju vormist, aga mitte sellest, kuidas see välja näeb, vaid sellest, kuidas näitleja seda tajub. Näitlejatel, kes end pidevalt peeglist vaatavad, areneb nartsis-

Batsheva Dance Company „Deca Dance“.
Gadi Dagoni foto



sism. Peeglid on vajalikud hambaarstidele ja juuksuritele, mitte tantsijatele.

Mulle on olulised tantsija tantsuoskused, tema tehnika, aga tehnikast üksi on vähe, vaja on ka tantsukirge. Kuid sellestki on vähe, peab oskama kasutada kujutlusvõime väge. Kui tantsijal on tehnika, kirg ja kujutlusvõime, siis on ta tõeline tantsija. Minu töö ongi tervikliku näitleja loomine.

Kui Naharin püüdis pressikonverentsil sõnastamatut sõnastada, siis tema etendustel sai see silmanähtavaks. Nii palju on neis elu, huumorit ja ilu...

Tšehhovi festivali tantsuosa, mida on kujundanud sellised meistrid nagu Matthew Bourne, Joseph Nadge, Mats Ek ja teised maailmatasemel tähed, rikkastas Ohad Naharini trupp väga värvikalt ja tahaks loota, et millalgi tuleb Batsheva Dance Company ka Tallinna, näiteks Birgitta festivalile, kuhu ta minu meelest hästi sobiks.

Chaplini lapselapsed James ja Aurélie Thierrée

Charlie Chaplini tütar Victoria õppis lapsena tantsu ja muusikat ning soovis saada klouniks. 1970. aastal tutvus ta näitleja ja lavastaja Jean-Baptiste Thierréega, kes unistas alternatiivsest tsirkusest ja rajas oma Le Cirque Bonjouri. Nad abiellusid, hakkasid koos töötama ja juba aasta hiljem kutsuti Le Cirque Bonjour Avignoni festivalile. Hiljem loodi ka Le Cirque Imaginaire ning Le Cirque Invisible, kus esineti kogu perega ning anti etendusi üle maailma. 1998. aastal lõi selleks hetkeks juba tuntud miim, mustkunstnik ja filminäitleja James Thierrée oma trupi La Compagnie du Hanne-ton (Maipõrnika trupp). Maipõrnikaks kutsusid vanemad Jamesi seetõttu, et ta ei suutnud lapsena hetkegi ühe koha peal paigal istuda. Te-

ma kõige esimene lavastus „Maipõrnika sümfonia“ võitis kohe palju auhinda, sh neli Molière'i auhinda. Aurélie Thierrée alustas soolokarjääri 2003. aastal Victoria Thierrée-Chaplini lavastatud monotükiga „Aurélie oratoorium“, mis sai kiiresti tuntuks ja mida etendati ka Tšehhovi festivalil. James Thierrée esines Moskvast 2007. aastal lavastusega „Nägemiseni, vihmavari!“ ja pälvis kohe publiku armastuse. Sel aastal avas tema „Raoul“ festivali ja nii sellele kui ka tema õe „Seinte sosinatele“ küsisid inimesed pileteid juba tänaval ja metroopeatuses.

Nii James kui Aurélie loovad oma poeetilisi maailmu, kus on ühendatud tsirkuse, tantsu, pantomiimi ja akrobaatika võtted. Õigupoolest töötavad tänapäeval paljud lavastajad nõnda, kuid Chaplini lapselaste omavahel täiesti erinevad lavastused paistavad silma uskumatu professionaalsuse ja ohjeldamatu fantaasiaga.

Kui „Seinte sosinate“ kodune argisituatsioon, kolimine uude korterisse, annab lüürilisele Auréliale võimaluse luua kastidest, paberist, mänguasjadest ja igasugu kolast võõras ja hirmutav maailm, kuid leida isegi seal sõpru, siis kontseptuaalselt vahedas „Raoulis“ on kõik palju karmim, kuigi ka väga irooniline.

Laval on vabisev onn, mis meenutab madalikule jooksnud purjekat – konstruktsioon torudest ja purjetoolistest palakatest, mida kokku ja lahti rullides saab ruumi kiiresti ümber kujundada. Kostab klaveriheli – ja järgneb vaikus. Kõlab orkester – ja taas vaikus. Saali häälestatakse nagu orkestrit tähelepanelikuks ja tundlikuks iga heli ja süžeepeörde suhtes. Saalist tuleb lavale hulkur, kaevurilambike laubal, hüüab nime „Raoul!“, hakates



La Compagnie des Petites Heures'i „Seinte sosinad”. Pildil: Aurélie Thierrée.

logisevat ehitist lammutama, et sinna sisse tungida. Ta taob seda kõikjalt, helitaustaks erinevad muusikalised fraasid. Lõpuks õnnestub sein maha lõhkuda ja me näeme tuba, mis on täis vanu kalleid mälestusi kandvaid esemeid: seinakell, grammofon, koduselt podisev teekann... See on Raouli varjupaik, ta on ilmselt viimane hea inimene maa peal, samamoodi viimane, nagu ka sisse tunginud agressor. Puhkeb võitlus, mille kehaplastikas võib aimata tsitaate musketäridest don Quijoteni. Vaenlane põgeneb, aga Raoul tõmbab end sellest hullumajast Münchhauseni kombel turjapidi välja,

emmates kõikuvat majakest ja midagi hellalt ümisedes. See kahevõitlus on inimese võitlus iseendaga. Vajadusel assisteerib Thierréed teisiknäitleja, aidates varjata ümberkehastumise hetke. Maailmas on kas toimunud mingi katastroof ja Raouli pelgupaiga ümber elavad nüüd mingid monstrumid (või on see hoopis tema sisemaailm lapsepõlvhirmudega): hiiglkala, suur pehme elevant, ellu ärrganud ürglinnu skelett. See kõik koos tema tsirkusesketšidega on ülimalt efektne ja paneb publiku ahhetama. Viimase inimese argipäevad ja pühad, tema teekond, kus ta elab maailma kokkuvarisemist

läbi isikliku draamana. Ühe isiku kaks hüpostaasi, kaks käitumismudelit hävivas maailmas: kas peituda või asuda seikluslikule rännakule. See kõik on väga lihtne, ilma igasuguse ängistuse- ta, ka ilma pettuse- ta: aeg-ajalt tulevad lavale tehnilised töötajad ja lõhuvad reaalsusillusiooni või vastupidi, näitavad, kuidas seda illusiooni luuakse.

Valeri Šadrin teatrist ja publikust

Küsisin festivali peakorraldajalt Valeri Šadrinilt, kuidas tekkis festivali regionaalse programmi idee. Šadrin tõi välja kolm aspekti: kohalike organisaatorite huvi, finantsid ja publiku ootused. Tuua mingisse piirkonda maailmatasemel lavastus on kallis lõbu, seda enam, et paljudel teatrisaalidel pole vajalikul tasemel tehnilist varustust ning kohale tuleb viia nii see

kui ka vastav meeskond. Loomulikult on vaja riiklikku toetust. Kuid peamine on soov anda etendusi ja harida publikut. Näiteks Jekaterinburgiga on festival teinud koostööd juba kümme aastat järjest, olles näidanud seal Peter Steini, Daniele Finzi Pasca jt lavastusi ning festivali kaasproduksioone, sel aastal aga Ohad Naharini „Deca Dance’i”. Jekaterinburgi publik tunneb juba Tšehhovi festivali ning paljud planeerivad selle järgi isegi puhkust.

Muidugi ütlesin meie vestluses ka seda, et tänu Raivo Põldmaa visadusele nägi Tallinna publik hiljuti ka Robert Lepage’i „Kuu tagumist külge”, mis oli eelnevalt etendunud ka Tšehhovi festivalil.

Vene keelest tõlkinud MADIS KOLK

La Compagnie du Hanne-toni „Raoul”. Pildil: James Thiérrée.
Richard Haughtoni fotod



„...JA VENEMAA MEELEST EI LÄHE“¹

Jurodivõje i tšudaki saksa muusikateatri laval

LIIS KOLLE

Mieczysław Weinbergi (ka Moissei või Moische Vainberg, 1919–1996) ooper „**Idioot**“ (1985/86). Aleksander Medvedjevi libreto Fjodor Dostojevski romaani põhjal. Muusikaline juht ja dirigent: **Thomas Sanderling**. Lavastaja: **Regula Gerber**. Lavakujundaja: **Stefan Mayer**. Kostüümikunstnik: **Falk Bauer**. Valguskunstnik: **Nicole Berry**. Koormeister: **Tilman Michael**. Dramaturg: **Oliver Binder**. Osades: Vürst Mõškin – **Juhan Tralla**, Rogožin – **Steven Scheschareg**, Nastasja Filippovna – **Ludmila Slepneva**, Totski – **Bryan Boyce**, Lebedev – **Lars Møller**, Jepantšin – **Aleksandr Vassiljev**, Jepantšina – **Elzbieta Ardam**, Aglaja – **Anne-Theresa Møller**, Ganja – **Uwe Eikötter** jt.

Täieliku maailmaesiettekande esietendus Mannheimi Rahvusteatri 9. V 2013, nähtud etendus 31. I 2014.

Sergei Prokofjevi (1891–1953) ooper „**Armastus kolme apelsini vastu**“ (1919, esmaesitus 1921). Helilooja libreto Vsevolod Meierholdi ja Nikolai Solovjovi divertismendi põhjal, mis omakorda toetub Carlo Gozzi commedia dell'arte stsenaariumile „L'amore delle tre melarance“ (1761). Muusikaline juht ja dirigent: **Dan Ettinger**. Lavastaja: **Cordula Däuper**. Lavakujundaja: **Ralph Zeger**. Nukkude looja ja nukujuht: **Michael Pietsch**. Kostüümikunstnik: **Sophie du Vinage**. Valguskunstnik: **Ralph Schanz**. Koormeister: **Tilman Michael**.

Dramaturg: **Anselm Dalferth**. Osades: Kuningas – **John in Eichen**, Prints – **Juhan Tralla**, Printsess Clarice – **Edna Prochnik**, Leander – **Thomas Jesatko**, Truffaldino – **Benedikt Nawrath**, Pantalone – **Nikola Diskić**, Celio – **Magnus Piontek**, Fata Morgana – **Ludmila Slepneva**, Printsess Ninetta – **Tamara Banješević**, Kokk – **Sung Ha**, Farfarello – **Bryan Boyce**, Smeraldina – **Marie-Belle Sandis** jt.

Esietendus Mannheimi Rahvusteatri 14. II 2014, nähtud teise koosseisu esietendus 16. II 2014.

Sergei Prokofjevi „**Armastus kolme apelsini vastu**“. Taasesiettekande muusikaline juht ja dirigent: **Mihkel Kütson**. Lavastaja: **Andreas Homoki**. Lavakujundaja: **Frank Philipp Schloßmann**. Kostüümikunstnik: **Mechthild Seipel**. Koormeister: **David Cavelius**. Valguskunstnik: **Franck Evin**. Dramaturg: **Werner Hintze**. Osades: Fata Morgana – **Annette Seiltgen**, Celio – **Philipp Meierhöfer**, Kuningas – **Carsten Sabrowski**, Prints – **Mirko Roschkowski**, Clarice – **Carren van Oijen**, Leander – **Horst Lamnek**, Pantalone – **Dominik Königer**, Truffaldino – **Peter Renz**, Ninetta – **Mirka Wagner**, Smeraldina – **Karolina Gumos**, Kokk – **Hans-Peter Scheidegger**, Farfarello – **Bernhard Hansky** jt. Esietendus Berliini Koomilises Ooperis 13. VI 1998, nähtud etendus 4. II 2014.



Juhan Tralla ja Mannheimi Rahvusteatri dirigent Thomas Sanderling.
Foto erakogust

Juba viiendat hooaega kuulub **Mannheimi Rahvusteatri** solistide koosseisu tuntud eesti muusikute perest pärit tenor **Juhan Tralla**, kes on Mannheimis laulnud ja kelle repertuaaris on ka praegu seal üle viieteistkümne peosa. Eestis pole Trallat enam mõnda aega kuulda olnud, eks ka seetõttu, et mehel on koduteatris käed-jalad tööd täis. See andis juba piisava põhjuse kohapeale asja uurima minna. Peale selle saavutas Mannheimi teater ajakirja *Opernwelt* 2013. aasta kriitikuküsitluses aasta ooperimaja kategoorias Berliini Koomilise Ooperi järel auväärse teise koha. Esimest korda tervikuna lavale jõudnud Weinbergi „Idioot“, milles Trallal peosa, jagas aga koos Aix-en-Provence'i festivalil esietendunud George Benjamini oope-

riga „Written on Skin“ aasta esiettekande võidupärga.

Pisut vähem kui 300 000 elanikuga linna jaoks on mõlemad tunnustused suursündmus, millest teater annab märku vastava plakatiga fassaadil. Mannheimi ooperiintendanti **Klaus-Peter Kehri** portreeterides rõhutab ajakiri (*Opernwelt*, aastaraamat 2013), et niisuguse äramärkimise taga on aastatepikkune järjekindel töö repertuaari ja ansambliga, mida Kehr on teinud kohatisest publiku ja meedia vastuseisust hoolimata. Nii näiteks korraldas ta 1760. aastate kuulsa „Mannheimi koolkonna“ renessansi, võttes kavva Johann Christian Bachi, Tommaso Traetta, Niccolò Piccinni ja teiste Mannheimi õukonnas tegutsenud heliloojate oope- reid, mida tollal mängis sensatsioo-



Mieczysław
Weinberg.
Foto: [http://www.
allthingsstrings.
com/](http://www.allthingsstrings.com/)

nilise tasemega Mannheimi orkester. Samuti on Kehr järjekindlalt tellinud uusi teoseid, mida on kirjutanud näiteks Salvatore Sciarrino, Adriana Hölszky, Bernhard Lang, Olga Neuwirth ja Lucia Ronchetti. Mannheimis on ajalooliselt tugev Wagneri traditsioon ja mitte sugugi kõik wagneriaanid ega ka mitte verdiaanid polnud eespool mainitud repertuaarist vaimustatud.

Tundmatu ja tuntud Weinberg

Sellesse ritta sobib oma tundmatuse poolest suurepäraselt Weinbergi ooper, mille lavalejõudmisel on suur osa heliloojat isiklikult tundnud dirigent **Thomas Sanderlingi** entusiasmil. Nõukogudemaal ja Saksa Demokraatlikus Vabariigis tähtsaid orkestreid juhatanud, peaaegu saja-aastaseks elanud Kurt Sanderlingi Leningradis sündinud ja üles kasvanud järeltulija on praegu mitme Venemaa orkestri dirigent ning juba mõnda aega tegelnud Weinbergi „taaselustamisega“. 2009. aastal tõi ta maailmaesiettekandele Weinbergi

„Reekviemi“ Liverpooli Kuningliku Filharmoonia orkestriga. Sanderling on juhatanud paljude heliloojate teoste esmasalvestust ning ka „Idioidist“ on kavas välja anda CD. Salvestus tehti samal etendusel, millel siinkirjutaja viibis, ning see kanti juba üle Saksamaa avalik-õigusliku ringhäälingu SWR 2 programmis, mida interneti vahendusel võis muidugi kuulata kogu maailm.

Ilmselt pole ma ainus, kes peab kummaliseks, et Weinbergi renessansiga tegelevad nii intensiivselt Lääne-Euroopa ja Ameerika muusikud ning muusikateadlased. Näiteks võtab Chicago Ooper (Chicago Lyric Opera) järgmisel aastal üle 2010. aastal Bregenzi festivalil David Pountney režiis üledukalt lavalise maailmaesiettekandeni jõudnud Auschwitzi-ooperi „Reisijanna“ (1967–1968). David Fanning Manchesteri ülikoolist jätkab suure Weinbergi-tundjana austatud rootslase Per Skansi algatatud elulooraamatu projekti, mida too ei jõudnud oma eluajal realiseerida. Juba on inglise

ja saksa keeles ilmunud nn vahekokkuvõte (David Fanning. Mieczysław Weinberg: In Search of Freedom. Wolke Verlag, 2010). Inglisekeelne netilehekülj <http://www.music-weinberg.net> annab esmaseks tutvuseks piisava ülevaate helilooja elust, loomingust ja teoste esitusest. Miks pole midagi kuulda helilooja kodumaalt Venemaalt? Ülekaaluka osa oma elust elas Varssavi juudi perekonnast pärit, Teise maailmasõja puhkedes Minskisse põgenenud helilooja ju Moskvas. Võibolla teen mõnele Venemaa Weinbergi uurijale ja propageerijale ülekohut, sest info pole lihtsalt „läbi tulnud“. Samas hakkab siit hargnema kaks omavahel seotud mõttekäiku.

Eelnev lõik sisaldab hulga geograafiliste paikkondade ja kohtade, rahvuste ja keelte nimesid-nimetusi. Just universaalse ja kosmopoliitse juudi kultuuri valguses, mida Weinberg vähemalt osaliselt esindab, tunduvad need „sildid“ väheütlevatena, sest vanemate rahvus, sünnikoht või parajasti kõneldav keel kahtlemata mõjutavad, kuid ükski neist ei määra täielikult inimese hoiakuid ja mõtteviisi. Näiteks oli „poola juudi“ Weinbergi isa pärit Moldaaviast. Missugune mõju oleks sel juhul „määrav“? Kuidas üheselt defineerida eestlast, juuti või näiteks ukrainlast? Piiride tõmbamine on vajalik elunähtustest ülevaate saamiseks, kuid seejuures ei tohi unustada, et ükski inimese tõmmatud piir pole igavene ega universaalne. Kõik Weinbergist kirjutajad tõstavad esile tema kummalist staatust Venemaal, kus helilooja näis mitmes mõttes istuvat „toolide vahel“, jäädes ikka võõraks. Seejuures ei minda mööda Nõukogude Liidus valitsetud antisemitismist. Weinberg omandas loomulikult vene keele ja rääkis

seda soravalt, kuid ei vabanenud aktivistist. Ta keeldus komparteeise astumast, kuid elu lõpul läks üle vene õigeusk. Weinbergi loomingut on nimetatud nii neoklassikaliseks kui ka väga ekspressiivseks, selles on kuulnud Šostakovitši ja Britteni mõjusid, see sisaldab ohtralt sümfooniaid, kvartette, sonaate jms ning kasutab mõnikord vene, poola, juudi või moldova rahvaviise. Ta oli ainus helilooja, kes reaalselt vangistati „juudi kodanliku natsionalismi“ tõttu. See toimus kolm kuud enne Stalini surma, mil teda ühelt poolt seostati nn Kremli arstide vandenõuga isakese vastu, teisalt propagandaga Krimmi poolsaare muutmiseks juudi vabariigiks (!). Siiski ei pidanud Weinberg end nõukogude süsteemi ohvriks ega dissidendiks. Enamasti „kunst kunsti pärast“ põhimõtet järginud Weinbergi mõned teosed on pühendatud rahule ja fašismiohvrite mälestusele, kuid ometi ei rutanud režiiim neid oma ideoloogiavankri ette rakendama, pigem jäi etevaatlilikult jahedaks. Ühemõttelisust pooldava nõukogude ideoloogia jaoks oli see vastuoksuste nimekirj kindlasti liiga pikk ja takistas Weinbergile sobiva „sildi“ leidmist. Oma pika ja väga produktiivse loometee jooksul jõudis helilooja kogeda nii ignoreerimist, tunnustust kui hukkamõistu. Küll polnud ta piisavalt konservatiivne, küll piisavalt avangardne. Tema instrumentaalteoseid esitasid David Oistrakh jt tippmuusikud, kuid ooperid, nagu eelnevast nähtub, alati lavale ei jõudnudki. Nagu paljude teiste heliloojate puhul, nii moodustas ka Weinbergi olulise sissetulekuallika teatri- (ka tsirkuse-) ja filmimuusika. Ainuüksi mõne näite varal, nagu „Kured lendavad“, „Insener Garini hüperboloid“, „Teheran 43“, joonisfilmid karupoeg Puhhi

seiklustest, saab selgeks, et keskmisele ja vanemale põlvkonnale Mieczysław Weinberg täiesti tundmatu olla ei tohiks. 1995/96 väntas Edgardo Cozarinsky suures osas Tallinnas ja eesti näitlejatega filmi „Rotschildi viiul“, milles on kasutatud Dmitri Šostakovi-tši „Tunnistust“. Mieczysław Weinbergi mängis filmis Tarmo Männard.

Weinberg ja Šostakovičš

Weinberg pühendas „Idioodi“ Dmitri Šostakovi-tši (1906–1975) mälestusele. Heliloojaid sidus kauaaegne sõprus nii loomingulisel kui isiklikul pinnal. Kuna nad hindasid teineteise loomingut kõrgelt, kujunes neil välja traditsioon uusi teoseid enne avalikkuse ette toomist teineteisele ette mängida. Weinberg noorema kolleegina nimetas end tihti Šostakovi-tši õpilaseks, ehkki ei võtnud temalt kunagi ühtegi tundi. Šostakovi-tši arvates oli Weinberg ka suurepärase pianist, kellele usaldada oma teoste salvestusi. Eespool mainitud vangistuse järel olid Šostakovi-tšid nõus Weinbergide tütre enda juurde võtma, juhul kui ka abikaasa peaks vahistatama. Solomon Volkov, kes avaldas vestluste põhjal koostatud Šostakovi-tši mälestused („Tunnistus“), väidab oma hilisemas raamatus, et roll, mille helilooja endale Nõukogude Venemaa kontekstis valis, oleks justkui mingi kaasaegne vene *juridivõi*. Mannheimi „Idioodi“ dramaturg Oliver Binder küsib oma kavalehe artiklis, kas Weinberg ei pidanud oma pühendusega midagi sellesarnast silmas.

Eelöeldu taustal pean vajalikuks rõhutada, et Weinbergi ei tohi mingil juhul pidada Šostakovi-tši epigooniks. Kuigi nende helikeeles on tuntavaid sarnasusi nii meloodia-, harmoonia-

kui ka rütmikäsitluses, ei saavuta ega taotlegi Weinberg Šostakovi-tši teravust, irooniakaikaga selja tagant äsami. Ta jääb pehmemaks ja leebemaks eemalseisjaks, kes nagu vaataks sündmustele läbi jäätunud akna. Erinevalt teistest nõukogude heliloojatest oli ta otseselt kokku puutunud Hitleri tegevusega; Varssavist põgenemine päästis ilmselt ta elu, tema perekond hukkus hiljem koonduslaagris. Tema jaoks jäi surmani too kahest XX sajandi koleti-sest hullemaks. Ajakirjas Muzõkálnaja Akademija 1994, nr 5 leidub ulatuslik Weinbergi elu ja loomingu käsitlus koos intervjuukatketega, millest ühes väidab helilooja veendunult, et muusikas on kõige tähtsam meloodia. Ja et tema loomingulises kõõgis seisab „sulatuskatel“, mis tähendab seda, et eri teosed „toidavad“ üksteist, ta kasutab korduvalt samu teemasid. Ooperit „Reisijanna“ peab ta oma peateoseks: „Seal on kõik teised teosed sees.“ Üli-produktiivne Weinberg ei lakanud komponeerimast ka põlu all või tõsiselt haige olles. Tema mitmekülgses loomingus leidub väga haaravaid löike, professionaalsete oskuste poolest suudavad vähesed temaga võistelda. Kee-gi agar pingeridade koostaja paigutas muide Weinbergi Teise maailmasõja järel Venemaal tegutsenud heliloojate hulgas Prokofjevi ja Šostakovi-tši järel kolmandale kohale.

Mannheimi alalhoidlik „Idioot“

Dostojevski „Idioot“ (1868) on ooperiks sobiv materjal seetõttu, et see on täis tundeid. Inimsuhetes ülisensi-tiivse antennina toimiva vürst Mõškini kaudu tõusevad pinnale ja saavad avalikuks kõik need tunded, mida teised tegelased endale tunnistada ei taha. Romaanis on olemas armastuse neli-

nurk (Aglaja – Mõškin – Nastasja – Rogožin), ebaõiglane kohtlemine, vihkamine, vandenõu, hullumeelsus ja mõrv – kõik ooperiajaloo tuntavad, tihti vastakatest tunnetest küllastatud nn suured teemad. Esimese ja teise vaatusel puhul tekivad korduvalt paralleelid Alban Bergi ooperi aluseks oleva Wedekindi „Luluga”: vanaldane ülalpidaja tahab heast perekonnast pärit neiu-ga abielluda ning peab selleks oma armukesest vabanema todagi mehele pannes; naise „poolt” on teda idealiseeriv eluvõõras noormees (Mõškin/Alwa); Lulut kui objekti omada soovivaid mehi esindab „Idioodis” Rogožin. Puuduvad vaid ühelt poolt naissoost konkurent ja teisalt lesbiline austajan-

na. Samas arendavad Dostojevskil arvukad kõrvaltegelased oma iseseisvaid suhteliine, mis toovad omakorda mängu episoodiliste tegelaste galerii. Librettist Aleksandr Medvedjev on seda panoptikumi õnnestunult harvendanud ja koondanud, keskendudes Mõškini ja Nastasja liinile; oma „lugu” (ja lisaks ansamblites osalemisele vähemalt üks soolostseen) on ka Aglajal, Rogožinil ja Aglaja emal, Mõškini sugulasel Jepantšinal. Teised tegelased (Totski, Lebedev, Jepantšin, Ganja) toetavad põhintriigi.

Mõškini kirgliku sisemaailma suhtes, mida libreto kohati päris hästi edasi annab, jääb Weinbergi muusika eespool mainitud moel eemalseisvaks

Mieczysław Weinbergi „Idioot”. Mannheimi Rahvusteater, 2014. Vürst Mõškin – Juhan Tralla ja Aglaja – Anne-Theresa Møller.
Hans Jörg Micheli foto



kirjeldajaks. Enamasti jutustab ta lugu lauljate kaudu ning orkester illustreerib seda. Üks partituuri mõttes huvitavamaid stseene on kolmanda vaatusse 5. pildi „Rogožini juures” lõpp, kus sõbra (õieti küll saatuse poolt temaga seotud juhututtava, psühholoogilises mõttes isiksuse puuduva poole) juurest tänavale väljuv vürst satub nii loodusjõudude, hingepiinade kui haigushoo meeleva. Siin kriiskab äkki muidu nii „kultuuriselt” kõlav orkester, nagu tunneksid instrumendid sama valu kui protagonist. Siin sündis sõna ja muusika koosmõjul ning Juhan Tralla ekspressiivse esitusega tõeline muusikateater, mis liigutas. Samuti neljanda vaatusse ja kogu ooperi lõpp, 9. pilt „Võistlejannad” ja 10. pilt „Leppimine”. Esimeses on helilooja komponeerinud peategelaste kvarteti, milles Rogožin osaleb tummalt; teine lõpeb sellega, et Mõškin ja Rogožin, võistlejad ja antipoodid, peavad venalikus embuses Nastasja laiba juures surnuvahti. Viimases väga piiripealses situatsioonis pole jälgegi võltspateetikast, see on tugev ja usutav, tekib vaid küsimus, miks Weinberg sügavate tunnete laegast nii harva paotas. Toetatud partituurist, panid lauljad neis stseenides mängu rohkem energiat ja nende vahel tekkis tugevam sünergia, suhted joonistusid reljeefselt välja.

Juhan Tralla tugev hää ja pigem tagasihoidev, tegelase introvertsusele viitav kehakeel andsid konkreetse ja kompaktse lavakuju, tema Mõškin näis igal hetkel olevat täiesti teadlik ja veendunud oma sõnade ja tegude õigsuses, selgelt joonistus välja ka autsaideriroll. Tema vastasmängijat Rogožinit kehastas jõuline ja dünaamiline **Steven Scheschareg** – üldse tahaksin kiita osatäitjate valikut, Mannheimi ooperi

suurest ja mitmekesisest ansamblist oli iga tegelase jaoks leitud sobiv osatäitja. Meeldejäävalt kehastas dramaatilist Nastasja Filippovnat sensuaalselt mahalaka häälega kogenud sopran, Mannheimis Toscat, Elisabetat, Desdemonat, Agathet, Mimid ja Cio-Cio-Sani laulev **Ludmila Slepneva**. Rivaal Aglajat, kes on Weinbergil pigem ulatuslik karakterroll, kehastas suurepärase näitlejameisterlikkusega **Anne-Theresa Møller**, libedikust intrigantide koondkuju Lebedevi **Lars Møller**. Ka teised osatäitjad andsid oma panuse ühtlaselt tugevasse ansamblistse.

Mannheimi teatri endise intendantide **Regula Gerberi** lavastus viitab traditsioonilisele psühholoogilisele realismile, hingeuuringutega eriti sügavuti minemata. Lauljad keskenduvad vokaalsele kvaliteedile ning energia ökonoomsele jagamisele neljatunnise teose puhul. Tegu pole kaasakiskuvalt põneva teatriõhtuga, mida „Idioot” iseenesest võiks olla, aga ka mitte kostüümidest kontserdiga. Saksa publik suudab tundelisust laval taluda niikuinii vaid teatud piirini ja Gerberi „Idioot” ei riiva kellegi valuläve. Niisugune lähenemine on teosega esmatutvumiseks kindlasti parem variant kui teine äärmus, ambitsioonika intellektuaalse kontseptsiooni pealesurumine, mille juures ei pruugi enam aru saada, kes on kes ja mis täpselt toimub. Kui „Idioodi” oleks näiteks lavastanud Calixto Bieito, kes igast teosest selles peituva vägivallapotentsiaali viimse tilgani välja ammutab ja ohtra võltsverega tembituna lavale kallab, oleks ta küllap näidanud, kuidas Rogožin Nastasja tapab ja kuidas too piinleb, isegi kui libretos sellist stseeni pole. Väga raske on teatris tabada seda kitsast vaheala, kus laval toimuv puudutab ja haarab, kuid

Gaetano
Donizetti
„Lucia di
Lammermoor”.
Edgardo –
Juhan Tralla.
Hans Jörg Micheli
foto



ei hakka ahistama. Mannheimi väärakas ooperipublik saab rahulikult koju minna, ilma et ühe orvu heitlik elukäik ja vägivaldne surm ammu-ammu kaugel Venemaal õhtu edasist kulgu häiriks.

Nagu režii, nii mõjub neutraalselt ka **Stefan Mayeri** lava toetatuna **Nicole Berry** valguskujundusest. See on eri tähendustele ja lugudele avatud ruum, milles võiks mängida mitmeid „Idioodi” tõlgendusi ja küllap muidki tükke. Positiivne on, et puuduvad harjumus-

pärased Venemaa-klišeed, nagu näiteks tohutud kasukad-karvamütsid, triibulistest kaskedest rääkimata. Tegelased ja nende ümbrus on tänapäevaselt euroopalikud. Videopildis aegajalt sadav lumi viitaks nagu Rogožini ja Nastasja saanisõidule, kuid see paar kihutab vist pigem mõnes luksusautos läbi Peterburi. Kokku võttes kuulub Mannheimi „Idioot” nn traditsiooniliste, realistlikult süžeed ning täpselt remarke järgivate riskivabade ooperilavastuste hulka. Vene kõnekäänust „kes

ei riski, see šampanjat ei joo" pole siin snitti võetud, kuid riskijagi ei pruugi alati kihisevat klaasi saada, vahel hoopis jäätükke täis ämbrisse astuda.

Juhan Tralla „ruutudelinna“ ooperilaval

Peale kriitikute meeldib „Idioot“ ka Mannheimi publikule. Juhan arvab, et selles on oma osa juhtmotiivi tehnikal, mida Weinberg on komponeerimisel kasutanud – ja arvestades linna Wagneri traditsiooni võib tal täiesti õigus olla. Saksamaa mastaabis on Mannheim keskmise suurusega linn, võimsa barokklossiga endine kuurvürstide residents, mille teeb ainulaadseks kesklinna newyorgilik joonlauaga tõmmatud tänavavõrgustik. Rahvusteater asub „ruutudest“ väljaspool, kuid näiteks Muusika ja Esituskunste Kõrgkooli aadress on N7,18, kus N7 tähistab vastavat ruutu ja 18 majanumbrit.

Mannheimi teater tahab kaasa mängida ooperimajade esiliigas ning on endale kujundanud suure solistide koosseisu, mis võimaldab rolle jagada hääleliikide ja –karakterite põhisel. Juhan laulab lüürilise tenori rolle. Peale selles artiklis käsitletud ooperite on tal sel hooajal veel kavas „La traviata“ Alfredo, „Võluflöödi“ Tamino, „Roosikavaleri“ Laulja, „Falstaffi“ Fenton, Verdi vähetuntud „Stiffelio“ Raffaele ja „Tütarlaps Kuldsest Läänest“ Nick. Varasematest aastatest täiendavad galeriid Werther Massenet' samanimelisest ooperist, „Lucia di Lammermoori“ Edgardo, „Boheemi“ Rodolfo, Nemorino, Almaviva, Macduff, aga ka artikli alguses kirjeldatud Mannheimi koolkonna taaselustamise käigus lavastatud Johann Christian Bachi „Temistocle“ nimiosa, mis sisaldab hulgaliselt koloratuure. Küsimusele, kuidas

see muusika tema hääle ja muu repertuaariga sobib, vastas Juhan, et Bach juunior sarnaneb oma helikeelelt varase Mozartiga. „Minu hääleliigi lauljad tavaliselt koloratuure ei laula, kuid kuna ma olen esimese kõrghariduse poolest viuldaja, siis ehk seetõttu õnnestub mul kiirete nootide vaheldumine, kõrv on selleks treenitud.“ Juhan Tralla ütleb, et talle tähendab Mannheimis töötamine õnnega koos olemist. „Siia tullakse sellepärast, et ooperiteatril on meeletu repertuaar, suhteliselt lühikese ajaga on võimalik omandada rohkem partiisid, kui kusagil mujal võimalik oleks. Selline periood on laulja kujunemisel hästi oluline. See kuusteist peasa, mis me sinuga koos kokku lugesime, on ikka väga palju. Ja repertuaaris on ka palju itaalia ooperit, saksa teatri kohta eriti. Sealhulgas ka puhtaid *bel canto* oopereid – olen siin laulnud nelja Donizettit –, mis teeb selle teatri minu tüüpi hääle jaoks eriti huvitavaks.“

Lauljale on suur õnn, kui juhtkonnana nägemus tema häälest ja ampluaast kattub tema enda omaga, ja Juhani puhul on see Mannheimis nii. Ta kiidab väga peadirigent **Dan Ettingeri** ja tõstab esile, kui suur vedamine on Mannheimi teatrile sellise mehe panus, kes juhatab ooperietendusi Viini Riigiooperis, Covent Gardenis, Metropolitan Operas, Opéra Bastille's ning Berliini ja Baieri Riigiooperis. Ettinger on ka Iisraeli sümfooniaorkestri ning Tokio filharmoonia orkestri peadirigent. Juhan nimetab teda kvaliteedi ja täpsuse poolest tõeliseks perfektsionistiks, kes nõuab endalt ja kogu trupilt väga selget ja teadlikku lähenemist muusikastiilidele. Laulja rõhutab ka Ettingeri kompetentsust hääleliikide ja –karakterite tundmisel: „Tänu sellele valitsevad

Sergei Prokofjevi
„Armastus kolme
apelsini vastu”.
Mannheimi
Rahvusteater,
2014. Prints –
Juhan Tralla.
*Christian Kleineri
foto*



Mannheimi teatris koosseisude määramisel väga selged professionaalsed kriteeriumid ja mitte n-ö tüübipõhine osatäitjate valik, nagu pahatihti meie ajal muusikateatris esineb.” Väga positiivne on ka, et peadirigent märkab lauljate arengut, teeb vajadusel oma arvamustes ja plaanides korrektiive ning tunnustab alati, kui selleks on põhjust.

Kui palusin Juhanil meenutada mõnd värvikamat episoodi viieaastasest tööst Mannheimis, siis rääkis ta mulle oma koostööst **Achim Freyeriga**, kes lavastas Wagneri 200. sünniaastapäevale eelnenud hooegade jooksul „Nibelungi sõrmuse”, milles Juhanil oli tema häälele sobiv „Reini kulla” Froh’ osa. Äsja 80 aasta juubelit tähistanud



Sergei Prokofjevi „Armastus kolme apelsini vastu”. Berliini Koomiline Ooper, 2014.
Farfarello – Bernhard Hansky ja koor.

saksa teatri ja eriti muusikateatri *grand old man* Freyer on nii mitmekülgne, viljakas ja teenekas, et tema tutvustamiseks tuleks kirjutada omaette artikkel. Alustanud küll maalikunstniku ja graafikuna, sai temast hoopis Brechti õpilane, hiljem lavastaja, lava-, kostüümi- ja valguskunstnik lugematute produktsioonide juures Euroopas ja Ameerikas. 1999. aastani Berliini Kunstide Ülikooli stenograafia professorina töötanud Freyeri lavamaailm on väga teatraalne ja ka maaliline, esimesel hetkel äratuntav kujundajakäekiri teeb lauljatest arhetüüpsed marionetid, kes etendavad igavikulist vaatamängu. Päevakajalisus ja olme puuduvad täiesti, laval valitseb hoopis teine aegruum kui saalis. Ta on ka lavastaja, kes sama teost uuesti interpreteerides

ammutab inspiratsiooni konkreetsest kohast, kus teater asub; nii oli vaid mõni aasta varem valminud Los Angelese „Sõrmus” täiesti erinev. Freyeri ametiõde, Eesti Kunstiakadeemia professor **Lilja Blumenfeld** on teda eravestluses nimetanud oma lemmikkunstnikuks. Selle vanahärraga oli Juhani, kes tutvus Freyeri tööga juba Viini Volksooperis töötades ja laulab Mannheimis ka tema „Traviatas”, proovide ajal mõnikord võimalus vestelda teatrist, maast ja ilmast, kuid kõige tähtsam oli mõistagi töö rolliga. Froh on Freyeri nägemuses kogu „Sõrmust” läbiv tegelane, maalikunstnik (lavastaja *alter ego*?), kelle pintli alt ilmuvad jumalad nagu taevakehad. (Tetraloogia teistes osades Juhani siiski üles ei astu, „tumma” Froh’ d kehastab neis statist.) Pärast peaproo-



Sergei Prokofjevi „Armastus kolme apelsini vastu”. Berliini Koomiline Ooper, 2014.
Truffaldino (Peter Renz) apelsine avamas.

Monika Rittershausi fotod

vi otsustas Achim Freyer muuta Froh' esimest väljatulekut, ütles, et tule selise hüppega lavale. Juhan läks koju ja mida rohkem ta asja üle järele mõtles, seda enam sai ta aru, et lavastaja kirjeldatud viisil seda ikka teha ei saa. Võttis südame rindu ja helistas režissööri assistendile. Too teavitas lavastajat, kes tuli selle peale enne kontrolletendust Juhaniga eraviisiliselt proovi tegema ja pakkus, mure ära kuulanud, paugupealt välja geniaalse lahenduse. Ei mingit staaritamist või oma egost kinnihoidmist, ehkki saksa autoritaarses teatrisüsteemis on variant „lihtsalt tee ja jutul lõpp” täiesti tavaline. Pole vist vaja mainida, et „Nibelungi sõrmusel” oli Mannheimis tohutu menu ja loode-tavasti mängitakse seda veel paljude hooaegade vältel.

Prokofjev Mannheimis ja Berliinis

Hoopis teisest küljest kui „Idioodis” näitas Juhan Tralla end „Kolme apelsini” Prints osas, kus lavale ilmus suurepärase koomik. See kelmikate põlvikutega tegelane ühendas vokaalse täpsuse näitlejameisterlikkusega nii, et ka keerulises Prints naerma hakkamise „arioosos” teises vaatuses – silbi „ha(-ha-ha)” peal tuleb imiteerida valanduvat naerupuhangut, mis muutub kontrollimatuks, – ei kannatanud kumbki pool.

Prints avabki suu alles teises vaatuses. Kui Berliini Koomilises Ooperis lamas peategelane terve esimese vaatus näoli padjal, siis Mannheimis oli leitud üllatav ja suurepäraselt toimiv lahendus – Juhanit asendas marionett-nukk tilgutiga varustatud haige-

voodikeses. Mannheimi lavastuse edu pant seisnebki suures osas nukumeistri ja -näitleja **Michael Pietschi** kaasamisest, kes on loonud omaette maailma tibatillukestest printsessnukku-dest hiigelsuure Fata Morganani. Eriti väljendusrikkad on mõlemad Printsi dublantnukud, kurb ja rõõmus. Sõna otseses mõttes jookseb Pietsch kogu etenduse vältel laval siia-sinna ja „käivitab“ erinevaid nukke, ta on õpetanud nukke juhtima ka solistid ning kooriartistid. Kõik teevad seda suure pühendumisega, nukud „elavad“ ja nende kaudu saab lavastaja **Cordula Däuper** jutustada rohkem, kui librettos kirjas. Näiteks ilmub ühe januse surnud printsessi elutu nukukeha jaoks lavale miniatuurne kirst, teine aga lendab taevasse, st lavatorni. Nukud sobivad suurepäraselt Meierholdi naturalismikauge, tingliku teatrinägemusega, mis asetab pearõhu näitleja žestidele ja liikumisele. Ta on ühes kirjutises öelnud: „Kui ooper sõnast ilma jätta, on tulemuseks oma olemuselt teatud laadi pantomiim“ (tsiteeritud Mannheimi kavalehelt). Hääletu näitleja, kelle väljendusvahenditeks on vaid žestid ja liikumine – see on ju nukk! „Kolme apelsini“ tegevus toimubki teatris, Mannheimis oli selleks nii inim- kui ka nukuteater. Pietschi panust tunnustas nii publik kui kriitika. Teiseks „tõmbenumbriks“ on kindlasti **Sophie du Vinage’i** eklektiline ja iseennast efektide poolest ületrumpav kostüümiparaad. Printsi lõbustamiseks korraldatud tingel-tangelil osales sinise jänesena ka tema kuninglik isa, hea võlur Celio kandis aga seljas lõbustuspargi tulesid meenutavat vilkuvat kaadervärki. Huvitaval kombel on Printsi ja Truffaldino hiiglasel Kreonta valdustesse puhuva demon Farfarel-

lo kostüüm mõlemas lavastuses väga sarnane.

Prokofjevi partituur on küllastatud ooperiparoodiatest; küll teeb ta nalja Wagneri, näiteks „Lohengrini“ esimese vaatuse koori „Ein Wunder!“ üle, kus tekitab imestust luige saabumine, küll Mozarti Öökuninganna kulul (seda muidugi Fata Morganaga kaudu). Kumbki lavastaja pole tahtnud seda eriti rõhutada ega oma kontseptsiooni aluseks võtta. Berliini kavalehel (dramaturg **Werner Hintze**) leiduv **Sigrid Neefi** äärmiselt sisukas artikkel käsitleb muu hulgas Meierholdi saatust, kes lõi uuele võimule *commedia dell'arte* sarnase rahvateatri, kuid hukati hiljem rahvavaenlasena sellesama võimu poolt. „Ooperilaval veretult võideldud võitlus kunstisuundade vahel muutus tegelikkuses eluohtlikuks arveteõendamiseks.“ Laval polnud ühiskonnakriitikat kummaski versioonis, kuid kujutan ette, et inspireerituna tormilistest sündmustest käesolevas Ukraina kriisis ja sellega seoses Venemaa praeguse palge veel selgemale ilmsikstulekule värvub poliitilisemaks nii mõnigi tuleviku lavastuskontseptsioon. Teksti täpsemaks edasiandmiseks oli Mannheimis muide Werner Hintzelt tellitud uus tõlge venekeelsest originaalist (ooper tuli Chicagos esmakordselt lavale prantsuskeelsena ja seni saksa lavadel kasutatud tõlge lähtus sellest versioonist).

Täpselt ei saanud aru, mis Cordula Däuperit „Apelsinide“ juures kõige rohkem huvitas, kuid üheks aspektiks oli kindlasti naljategemine. Esimeses ja teises vaatuses jäid selle viljad natuke tagasihoidlikuks, vahest ka seetõttu, et tegu oli selle koosseisu esietendusega, sissemängituna tulevad puändid ehk rohkem esile. Esimene naerupahvak

vallandus saalis pärast vaheaega – *drag*-Kokk töötab küllap alati ja **Sung Ha** esitas seda tänulikku rolli, võttes erilise naudinguga oma mahlakaid madalaid toone. Üldse tundus publik pärast pausi olevat üles soojenenud (vahest mõne veiniklaasigi maitnud) ja lustis täiega ka Truffaldino (**Benedikt Nawrath**) repliigi peale „See ka veel”, kui teine printsess janusse suri. Juba „Idiodist” tuttav Ludmila Slepneva laulis seekord karakterrolli Fata Morganat ning Wagneri-laulja **Thomas Jesatko** peaminister Leanderit. Teatripublikut kehastava, **Tilman Michaeli** hästi ette valmistatud koori eri grupid jäid üsna vaoshoituks proloogis „oma” teatri nõudmisel, kuid

lavastaja tahtel karnevalitraditsioonile viitav kommade loopimine rahva sekka pidustuste ajal vallandas neis tõelised kiskjad. Peadirigent Ettinger hoidis kogu seltskonda kindlakäeliselt koos ning võlus orkestrist välja straussiliku värvigamma.

Erinevalt Mannheimist polnud Berliini Koomilises Ooperis tegemist esietenduse, vaid endise intendandi, nüüd Zürichi ooperit juhtiva **Andreas Homoki** lavastuse uuesti kavva võtmisega, mille muusikaline juhtimine usaldati praegu Krefeldi ja Mönchengladbachi teatri peadirigendi ametit pidavale **Mihkel Kütsonile**. Kui Mannheimis valitseb neutraalse, amfiteatrit kujutava lava taustal (**Ralph Zeger**)

Sergei Prokofjevi „Armastus kolme apelsini vastu”. Mannheimi Rahvusteater, 2014.
Esiplaanil: Smeraldina – Anne-Theresa Møller, Ristikuningas – Sung Ha, Prints – Szabolcs Brickner, taga keskel: Clarice – Evelyn Krahe ja Leander – Karsten Mewes.
Christian Kleineri foto



kostüümides moesuundade ja materjalide kaleidoskoop, siis Berliinis on taotletud stiililist ühtlust. **Frank Philipp Schlößmanni** lavakujundus jätkab Koomilise Ooperi ruumi selliselt, et kulissid kopeerivad lavaportaali. Koori käsitletakse heledas tänavarõivastuses, valgeks võõbatud nägudega ebaisikulise massina, kelle hulgas lähemal vaatlemisel eristuvad proletaarsema ja kodanlikuma välimusega kujud (kostüümikunstnik **Mechthild Seipel**). Solistide *commedia dell' arte* tüüpidest inspireeritud kostüümide juures kasutatakse läbivalt kaardimaste (on ju libreto järgi tegemist risti kuningaga, samuti mängivad Celio ja Fata Morgana kaarte) ja üleelusuurusi rekvisiite (raamat, rohupudel). Kogu etenduse ajal valitseb heledal laval hele valgus. Sisulise lähenemise poolest polegi Mannheimi ja Berliini variant nii erinevad, kuid väliselt vormistatuselt kipuvad eelistama pealinna oma. Nagu sama maja „Võluflööt“, on ka „Armastus kolme apelsini vastu“ sobiv kogupeerenduseks. Nägin lavastust ka tema algusajal ning tundus, et sellega võrreldes on publiku poolehoid pigem suurenenud. Koomiline Ooper on üldse populaarsemaks muutunud, uue publiku majja meelitamisel on kindlasti oma osa uue intendandi **Barrie Kosky** initsieeritud muusikalilavastustel, ja meenutades käesoleva kirjutise algust – tegu on siiski aasta ooperimajaga.

Mihkel Kütson dirigeeris tempo-kalt ja energiliselt, hoides kogu õhku vältel teravat pulssi. Ei tea, kas ma kujutan seda endale ette või kõlas tõepoolest tema interpretatsioonist läbi nõukogude ühiskonna kogemus ning „üles kasvamine“ vene muusikaga. Koomilise Ooperi näiteseltskond oli mängulusti täis nagu alati.

Enne etendust sain Mihkliga korraks kokku ja uudishimutsesin, kuidas tal läheb. Topeltheatris töötab ta teist hooaega ning on harjunud selle spetsiifikaga. Saksamaal üha enam levivad kulude kärpimiseks ettevõetav teatrite n-ö fusioneerimine toimus Krefeldis ja Mönchengladbachis juba 1950. aastatel. Mõlemas linnas tuuakse välja uusi lavastusi, mida siis aasta pärast vahetatakse. Samuti toimub kahes linnas sümfooniakontsertide sari. Ehkki Krefeldi ja Mönchengladbachi lahutab kõigest kakskümmend kuus kilomeetrit, eelistatakse teatris käia oma linnas. Kuna regioonis on palju teatreid – Duisburgis, Essenis, Düsseldorfis, Kölnis, Wuppertalis jm –, siis püüab Mihkel pakkuda mitte just standardrepertuaari ning pälvida publiku huvi näiteks Tšaikovski „Mazepa“, Verdi „Stiffelio“ või Massenet’ „Manoniga“. Niederrhein-Krefeldis tegutseb veel elujõus tekstiilitööstus ning vaatamata linna finantsprobleemidele õnnestus teatri eelarve 2020. aastani kindlustada.

See oli siis lühiekskursioon linnade ja teatrite kobarasse, mis vääriski kunagi omaette lugu.

Koomilises Ooperis pole Mihkel uustulnuk, juba 2011. aastal juhatas ta seal „Näkineidu“ ning hiljem tõi taas esietendusena välja „Nõidküti“. Ta nimetab seda maja elavaks teatriks ja tõstab esile häid proovitingimusi ning orkestrit. Uute osatäitjatega sai normaalselt kaks nädalat proovi teha. „Kolme apelsini“ juures meeldib dirigendile värvikas partituur, millele sekundeerib sama värvikas ja elav lavastus. Temagi arvab, et see sobib nii lastele kui täiskasvanutele. Noore kaasmaalanna ja kolleegi, Koomilises Ooperis töötava Kristiina Poska kohta, kes võitis 2013.



Mihkel Kütson.
Alan Proosa foto

aastal Saksa dirigendipreemia, tunnustuse, mille Mihkelgi 2006. aastal üldse esimese dirigendina pälvis, arvab ta, et töö selles teatris on talle suurepärase võimalus otse koolist tulnuna kogemusi omandada. Ja sellega pole praeguse artikli kokkusattumused veel lõppenud. Märtsi algul ilmus heliplaat, millel Mihkel juhatab Berliini Sümfooniaorkestri esituses kahte viiulikontserti

(solist Linus Roth), ühe autoriks Britten ja teisel Weinberg!

Kommentaar:

¹ Teine värss Hando Runneli luuletusest „Ei saa me läbi Lätita“; artikli kirjutamise ajal teravneb Ukraina kriis iga päevaga.

SOUND ART JA MUUSIKA

Mürast, elitaarkunstist ja...

INES REINGOLD-TALI

Kas *sound art* (helikunst) on vaid melomaanidest kunstifriikide pärusmaa, mida viljeldakse *underground*-galeriides ja viluvõitu hämarais keldristuudiotest, kus üksteist müratrikkidega üle trumbata püütakse, või on tegemist nüüdiskunsti valdkonnaga, mis puudutab praeguseks üha laiemat publikut? Veidrad konstruktsioonid torukestest, kus tilkuv vesi loob minimalistliku helimaailma, kummalised muusikainstrumendid, mis esmapilgul ei jäta üldse pillide muljet, vinged *sound*'id, mis panevad hämmastuma, immersiivsed elamused.

Kas *sound art* on samal ajal ka muusika?

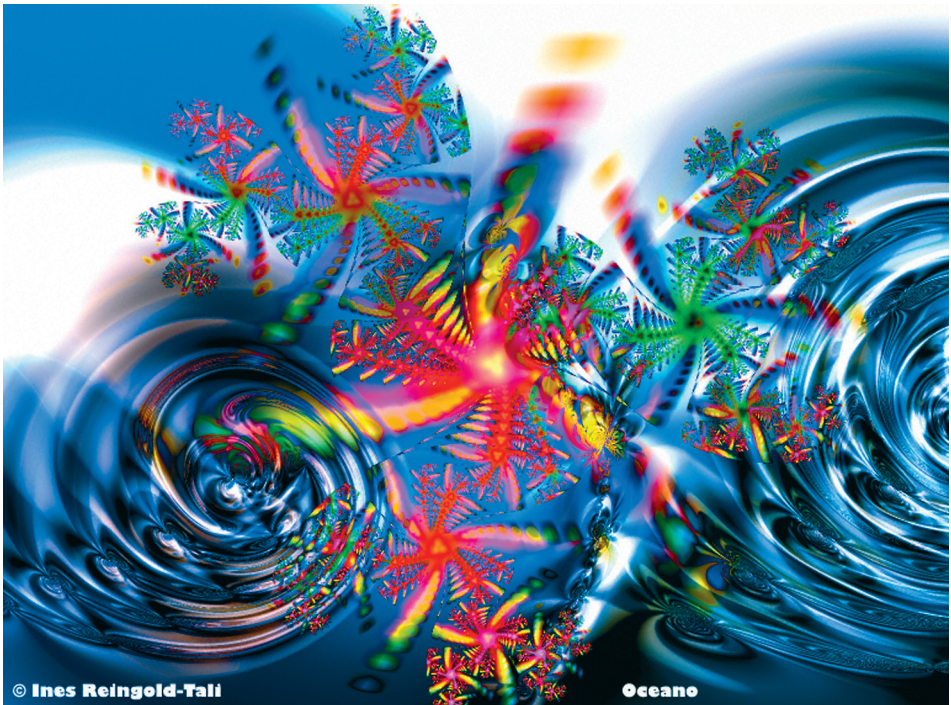
Helikunsti teema on viimase kümneni jooksul hakanud üha jõulisemalt vallutama kultuurivälja ja tekitanud poleemikat nii kunsti- ja muusikateadusealaste prestiižsete rahvusvaheliste väljaannete veergudel kui ka metropolide kunstisaalides.

Tegelikult ei kõla eestikeelne sõna „helikunst“ minu kõrvus sugugi veenvaimana käsitlemaks nähtust *sound art*. Segadust tekitab selle termini kasutamine tihtilugu kogu muusika sünonüümuna selle tavapärasemas tähenduses. Soomekeelses sõnavaras leidub näiteks *äänitaide* – vastena ingliskeelsele terminile *sound art* ja *säveltaide* tähistamiseks muusikat. Selguse huvides eelistan ingliskeelset väljendit *sound art*.

Ehkki *sound art*'il ja muusikal on palju ühiseid valdkondi, pole terminid siiski otseselt kattuvad. Uudishimulik ja mänglev navigeerimine neil ühismaastikel avab uusi loomingulisi võimalusi nii seiklusjanustele kunstnikele enestele kui ka klišeedest vabadele kunstinaütuste kuraatoritele ja publikule.

Termini *sound art* kasutamise traditsioon ulatub väidetavalt 1970. aastate lõpu Ameerikasse, mil loodi William Hellermanni Sound Art Foundation, 1983. aastal New Yorgi Skulptuurikeskuses toimunud Sound/Art näitust korraldanud ühing.¹

Helikunsti diskursusse mahub kirju kogum nüüdiskunsti vorme, kus helifenomenil *per se* on kandvam roll. Ehkki nii muusika kui ka helikunsti puhul on tegemist helidest loodud kunstiga, on *sound art*'i puhul fookus rõhutatult helidel – nii meediumina kui kunsti-teose algse inspiratsiooni lätena ja teemana. *Sound art*'i võib vaadelda pigem kunstivooluna (*art movement*), mis ei ole seotud konkreetse ajajärgu ega ka kunstnike rühmituse või geograafilise paiknemisega. Olemuselt eklektiline *sound art skene* eksisteerib kuskil muusika ja visuaalkunstide vahemaastikul, nüüdismuusikat ja visuaalkunsti lõimivate audiovisuaalsete projektidena. Leidub ka helikunsti-teoseid, mille puhul võime rääkida kui ajas muutuvat meediumil põhinevast nüüdiskunsti vormist, millele omane *l'art pour l'art*



„Ocean”. Kaader visuaalmuusika installeerimisest FogScreen meediumil.
©Ines Reingold-Tali

laadne autonoomsus ja eneseküllasus. Galeriikunsti ja muusikadiskursuse piirid on vaid hägusad. Rahustuseks tõdegem, et kõik liigitused juongi tinglikud. Helikunsti alla, mida iseloomustab süüvimine heli kvalitaatiivsetesse omadustesse, kuuluvad nii heliinstallatsioonid, eksperimentaalne raadio (radiofoonia, *radio art*), kineetilised heliskulptuurid, heliluule, helimaastike kompositsioonid, keskkonnanahelide salvestused (*field recording*), eksperimentaalsed omavalmistatud pillid kui ka helimaastike visuaalseima väljenduse esindaja – visuaalmuusika (*visual music*). Kontseptuaalsema suuna *sound art*’i teostes ei pruugigi tegemist olla otseselt helidega, st tajutava auditiivse komponendiga. Nii mõnegi, eriti just performatiivsema suuna helikunsteose puhul pole ot-

seselt tegemist ei heli ega ka otseselt kunstiga. Piisab aimatavatest, ebamäärastest vihjetest viitega helidele.

Helikunst on olnud modernismi lõpuaegadel ja postmodernistlikul kunstiväljal teerajaja ja eesvõitleja rollis, eksperimentaalse muusika ja nüüdiskunsti avangardistlikuma osana, ammutades aja vältel ideid nii industriaalsust ülistavast futurismist ja lapsiku naiivsusega kaost ja irratsionalismi sülelevast Dadast, Bauhausist, mängulisest Fluxusest kui ka postmodernismist ja Nicolas Bourriaud’ esile toodud relatsioonilisest esteetikast.

Veel XX sajandil nautis see valdkond peamiselt marginaalset staatust eksperimentalistide, kunstifriikide ja visionääride mängumaana. Alates milleniumivahetusest on kultuuriavalikkuse tähelepanu *sound art scene*’l kas-

vanud hüppeliselt. Selle põneva interdistsiplinaarse sünesteetilise kunsti-valdkonna aktuaalsust rõhutavad ka mitmed märkimisväärsed sündmused rahvusvahelisel kunstiareenil. New Orleansis toimunud suur sümposium SIGGRAPH 2009 oli pühendatud visuaalmuusikale. Mõni aasta tagasi toimusid temaatilised retrospektiivnäitused „Visual Music” Hirshhorni muuseumis ja Los Angelese nüüdis-kunsti muuseumis, kus eksponeeriti visuaalmuusika kullafondi filme ja videoid, maalikunsti teoseid ja värviorelite näidiseid. Möödunud sügisel toimus New Yorgi moodsa kunsti muuseumis MoMa näitus „Soundings: A Contemporary score”, kus olid esindatud nii kuuldavad kui ka kujuteldavad helid, nahkhiirte ja kalade tekita-tud ultrahelidest New Yorgi kellade helideni, graafilistest partituuridest heliskulptuurideni. Eesti kultuuriava-likkuse huvi pälvis äsja Kumu tähele-panuavaldus helikunstile – „**Sünk-roonist väljas. Helikunstist vaatega minevikku**”. Soomes on avatud mitu uut helikunstile pühendatud galeriid. Akustilise Ökoloogia Seltsi eestvõttel tegeldakse põhjanaabrite juures usi-nalt ka akustilise ökoloogia sfääri jää-vate helimaastike jäädvustamise, arhi-veerimise ja heliseva pärandi kultuu-riloolise uurimisega. Jaapanis, Ameerikas ja Kanadas on palju ettevõtmisi, mis kutsuvad elanikke üles salvesta-ma ja kaitsma oma kultuurilooliselt tähtsaid helimaastikke.

Kunstiinstitutsioonides on heli-kunstil seni veel selgelt määratlema-ta staatus. Näituste kuraatorid on vi-suaalse rõhuasetusega kunstidiskur-suses silmanähtavalt ummikusse aetud. Paljud muuseuminäitused on jätnud *sound art*'i definitsiooni üsna avatuks,

võimaldades mänguruumi nii tra-ditsioonilisemale „muusikalisemale” suunale kui ka meeletutele eksperimen-tidele. Näib, et visuaalsusekeskses kultuuritraditsioonis on kuraatoritele osutunud suureks proovikiviks nihu-tada fookust kuulamiskesksemaks. Nii püüavadki muuseumid pidevalt nuputada uusi võimalusi eksponeeri-maks helisid ja leidmaks neile sobivaid „raame”.

Kuid ka *sound art*'i ja eksperimen-taalse muusika vaheline piir on ähma-ne. Kas muusikast saab *sound art* siis, kui seda esitatakse muuseumis, ja he-litaiesest muusika, kui teos on kompo-neeritud kontserdil esitamiseks?

Mürast kunst

Protest rutiinsete dogmade vastu ja palavikuline entusiasm loovad alati viljaka pinnase uudsete paradigmade väljakujunemisele. XX sajandi avan-gardimanifestid seadsid toona kaht-luse alla senise väljakujunenud muu-sikakontseptsiooni. Muusikana hakati käsitlema ka helikooslusi ja kunstiko-gemust, mis esmapilgul ei mahtunud-ki tavapärase klassikalise muusikaes-teetika raamesse.

Avalikkuse ette ilmus itaalia fu-turist Luigi Russolo, kes postuleeris 1913. aastal oma manifestis „*L'arte dei rumori*” („Mürakunst”)², et uus muu-sika peaks peegeldama kiirelt indust-rialiseeruva ühiskonna urbanistlikku elustiili. Ta soovis muusikas kuulda nii masinate müra kui ka uute muu-sikainstrumentide helisid, kuna müra oli tema meelest inspireerivalt üllatus-terohke. Teine futurist, Filippo Tom-maso Marinetti läks oma müraülistu-sega veelgi kaugemale, väites, et auto-mootori müra on kaunim kui mistahes Michelangelo teos. Kuigi Russolo ja ta

mürakunstnikud materdati The Times ilmunud arvustuses tol ajal maha, hakkas seeme idanema ja avangardistide loomingusse ilmusid uued helipaletid. Niisiis, kontserdisaalide ukсед avanesid – mürale. Sellele kõigele aitas kaasa ka helisalvestustehnoloogia areng, mis avas kunstnikele võimaluse helidega manipuleerida, neid tundmatuseni vormida – nagu skulptor savi. Salvestatud helide taasesitamine väikeste segmentide kaupa korraates (*loop*) avas omakorda võimaluse uurida helisid justkui pilti suurendusklaasi all.

Tee muusika kompositsioonireegleid eiravasse, uudsel helisevasse maailma avatakse eeskätt eksperimentaalse kogemuse kaudu. Eksperimentaalsus on seejuures mõistetav protsessina, otsingulise konarliku teega – täis kaljusid ja kuristikke, eksimisi ja õnnest joovastunud *heureka*-elamusi. Kunstiteaduses tähistab eksperimentaalsus reeglite ja tavapäraste suhtumismallide eiramist uute ideede loomisel. *Sound art*, milles on alati teatud annus eksperimentaalsust, on avar ja avatud *art scene*. Juhuslikkus ja ettearvamatus on *sound art scene* omaette väärtuseks. Selle esindajad on avalikult protestinud kultuuriliste konventsioonide vastu, ülistades marinetilikult masinate industriaalset müra, kutsudes *cage*'ilikult kuulama muusika asemel hoopis keskkonda ja vaikust ning ahvatledes R. Murray Schaferi eeskujul kuulama helisevat universumit. John Cage on väitnud, et kõikjal on alati midagi kuulda ja näha.³ Samuti toonitas ta, et kus iganes me ka ei viibiks, kuuleme peamiselt müra. Kui me seda ignoreerime, häirib see meid. Kui me seda kuulame, avastame, et see on kütkestav.⁴

Helimaastikke on kõikjal meis ja meie ümber. Need „puudutused kauge maa tagant“⁵, nagu poeetiliselt helisid on kutsunud Kanada muusik ja keskkonnaaurija R. Murray Schafer, on inspireerinud helikunstnikke looma kunstiteoseid ja installatsioone. Ent uurijad ammendavad helifoonist hindamatut teavet kultuurist ja keskkonnast. Helikunsti huviorbiiti jäävadki eelkõige helid, millele me ehk teadlikult tähelepanu ei pööra, helid, mis meid igapäevaelus üleküllastatud *ambient*'sete helimaastikena ümbritsevad – leidhelid. Tuule kohin puude ladvus, linnukeste siristamine., sammude kõmin tänavasillutisel, vihmaveetilkade monotoonne sümfonia aknaklaasil, lainete kohin mererannal, nutiseadmete kummalised piuksatused-suminad, printeri ärevad klõpsatuste ja krabinate sarjad, Sellist keskkonnast salvestatud materjali esitab kunstnik *duchamp*'iliku *ready-made*-teosena või siis töötleb leidhelisid, destruktureerides ja manipuleerides tundmatuseni oma subjektiivse nägemuse kohaselt. Abstraktses *soundscape*-teoses luuakse hoopis kujuteldavaid immerstiivseid sünteetilisi helimaastikke (*soundscape composition*) digitaal tehnoloogia avaraid võimalusi kasutades.

Helitaiese funktsiooniks jääbki äratada tuimestatud kuulmismeeli ja luua kunstielamust. Olgu see siis kasvõi ärritav.

Helide visuaalsusest

Helides on tegelikult peidetud visuaalsus. Igas helis. Kõlaruumilise elamusega kaasneb alati teatav annus nähtavat, olgu see siis vaimusilmas või ilmsi. Samas ei maksa eirata ka meeleliste ja visuaalsete kujundite mõju loo-

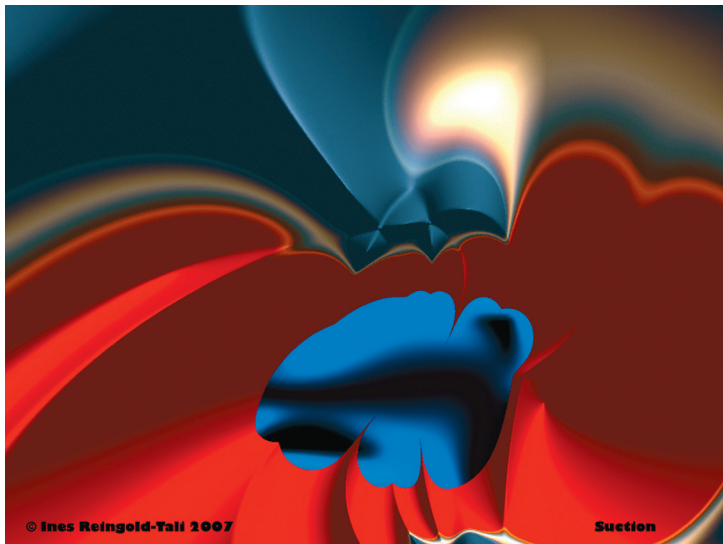
minguprotsessile, seesmist nägemist, intuitsiooni. Viitan siin termini ladina-keelsele etimoloogilisele taustale, kus *intuere* tähistab ka „seesmise nägemise võimet“. Nii mõnigi helilooja on oma loomingus juhindunud visuaalsest intuitsioonist. Auditoorse elamuse, komponeerimise ja kunstilooje intuiitviseid protsesse on tänini uuritud üsna põgusalt. Tuntud psühholoog Rudolf Arnheim on tõdenud, et nägemistajul põhineva visuaalse ja kujundliku mõtlemise abil on võimalik sooritada samasuguseid ülesandeid nagu verbaalse analüütilise kognitsiooniga.⁶

Isegi abstraktseima helitaiese kuulamine võib esile kutsuda meelelisi visuaalseid assotsiatsioone, kujundlike struktuuride metamorfoose, mis muudavad värve ja vormi, – liikuvaid pilte kujutletaval kinolinal. Helimaastikukompositsioonis kätkevad reaalmaailmast „leitud“ helid seevastu viiteid konkreetsetele nähtustele ja objektidele. *Soundscape*-kompositsiooni, mis koosneb helide kollektsioonist, on helilooja R. Murray Schafer tabavalt võrrelnud visuaalsetest atraktsioonidest koosneva maaliga. Kui kuulad tähelepanelikult, avastad selle imetabasuse. Helilise elamusega kaasneva kontemplatsiooni tulemusena ammutatakse inspiratsiooni imaginaarsest fantaasiamaailmast, psühheedelsetest struktuuridest, meditatiivsest transija unemaailmast. Heliskulptuurides (pean siinkohal silmas helisid tekitavaid füüsilisi konstruktsioone) luuakse visuaalne ilme nii valguse, kujunduse kui ka konstruktsioonis kasutatud materiaalsete elementidega.

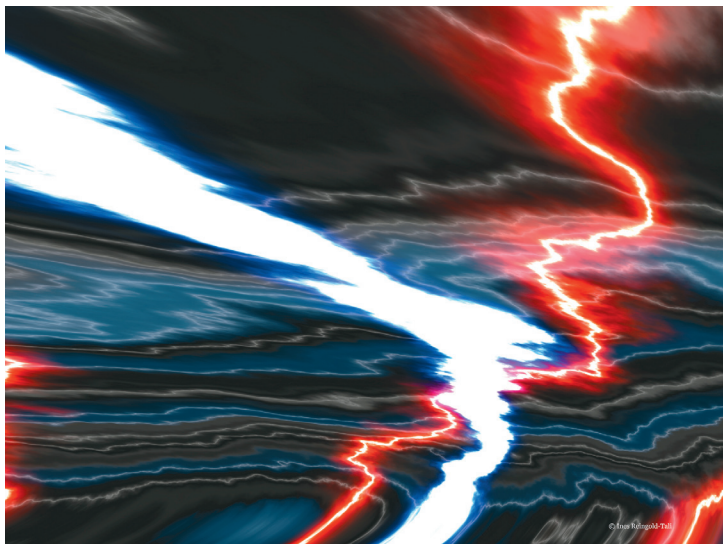
Põnevaks helikunsti valdkonnaks osutub akusmaatika (*acousmatica*) oma peidetud visuaalsusega. Siia kuuluvad näiteks eksperimentaalne *radio art* ja

radiofoonilised teosed. Akusmaatiline helikunst on arenenud välja *musique concrète*'i traditsioonidest (Pierre Schaeffer jt), kus igas helis nähakse potentsiaalset muusikateose kompositsioonilist algmaterjali. Akusmaatilises lähenemises tähtsustatakse eriti selgelt akustilist fenomeni ja muusika kuulmis- ning tajumisprotsessiga seotud aspekte. Seetõttu algab akusmaatilise teose komponeerimine, sarnaselt *color music*'i traditsioonidega, helidest ja tämbritest. *Acousmatica*-heliteos eksisteerib salvestatud formaadis. Selliseid teoseid edastatakse mitmekanaliliste taasesitussüsteemide abil, elimineerides visuaalse stimulatsiooni tegurid, mis tavapäraselt assotsieeruvad helide tekitamisega. Spatsialisatsioonimeetodite abil püritakse saavutada võimalikult immersiiivset kogemust. Tihtipeale peidetakse heliallikad vaataja pilgu eest. Sellist lähenemist on kasutanud näiteks Yasunao Tone oma heliinstallatsioonis Tokio galeriis 1962. aastal, kus magnetofon, mis esitas nonstopina teost, oli publiku silme eest peidetud valge kangaga. Akusmaatilist teost on võrreldud filmiga, millel puudub pilt. Selle helimaailm ei piirdu tavaliste traditsiooniliste muusikainstrumentide tekitatud naturaalsete tämbritega ega ka mitte kindla helikõrgusega muusikaliste helidega, pigem leiavad kasutust helisünteesi abil loodud abstraktsed ja sünteetilised tekstuurid, kuhu põimitakse tihtipeale realistlikke, naturaalseid, n-ö konkreetseid helisid: industriaalhelisid, linnamüra, linnulaulu, looduslikke helisid. Kasutatakse ka varem teiste tootjate poolt plaatidele salvestatud helisid ja inimeste kõnet, millel on siin vaid abstraktsem foneetiline tähendus. Ka ei struktureerita *acousmatica*'s helimaterjali tradit-

„Suction”.
Kaader
visuaalmuusika
teosest.
© Ines Reingold-
Tali



„Noise”.
Fragment.
© Ines Reingold-
Tali



sioonilisele muusikale omase rütmika ja ajalise pulsi abil meetriliselt, vaid baseerutakse organiseeritud helistruktuuride unikaalsel seesmisel rütmikal. Enim kokkupuutepunkte visuaalkunstiga on audiovisuaalkunsti vormil visuaalmuusikal (*visual music*). Defineeritud on seda mitmeti. Järgnev määratlus pärineb minu loomeprak-

tikast ja paljude tuntud ajalooliste visuaalmuusika teoste analüüsist.

Eelkõige seondub mõiste „visuaalmuusika” abstraktse, peamiselt eksperimentaalse kunstivormiga, milles kasutatakse muusikalise kompositsiooni põhimõtetest ja struktuuridest inspireeritud printsiipe visuaalsete või audiovisuaalsete teoste loomisel,

hõlmates nii muusika visualisatsiooni, muusikavideoid kui ka maale. Eesmärgiks on luua süneseetiliselt ehk multisensorseid elamusi. Visuaalmuusikal on palju alaliike ja nimesid: *lumia*, *color music*, *absolute film*, *ocular music* jt. Selgub, et teoseid on võimalik liigitada mitmeti, näiteks selle alusel, kas loomisprotsess algab muusikalisest ja liigub visuaalse suunas või vastupidi. Visuaalmuusika eripära seisneb eelkõige dünaamilisuses, selles, kuidas muusikalist aegruumi vangistatakse visuaalsesse vormi.⁷ Muusikalise ja visuaalse materjali fusiooni esimesi ambitsioonikamaid püüdlusi võib leida XX sajandi algul itaalia futuristidel. Maalikunstnik ja helilooja Luigi Russolo süüvis helide ja värvide seoste saladustesse oma maalides „*La musica*“ (1911). Itaalia futurist Bruno Corra ehitas värvusoreli loomaks värvusmuusikat. Koos Arnaldo Ginna kirjeldasid nad kunstimanifestis (1916) oma eksperimente, töötades samal ajal ka oma abstraktsete filmiideedega. Helilooja Edgard Varèse'i „*Poème électronique*“ oli kavandatud heli ja valguse installatsiooni tarbeks koostöös arhitekt Le Corbusier'ga Brüsseli maailmanäitusele „*Expo 58*“. Installatsioonis projekteeriti valguskujundeid paviljoni seintele. Heli, ruumi ja valguse sümbioos on paelunud ka avangardisti ja minimalistliku *drone*-muusika pionieri La Monte Youngi, kes koos *fluxus*'e aatekaaslastega hakkas 1960-ndail korraldama omalaadseid *performance*'eid oma kodus, kus ta kakskümmend neli tundi järjest esitas pikki undavaid *drone*-helisid – monotoonseid siinusvõnkeid. Sellised lõputult kõlavad helid olevat väidetavalt viinud külastajaid „*drone*-teadvusseisundisse“, nagu ta New York Time-

sile antud intervjuus rääkis. Arvatavasti ei hüppaks meie korrusmajades naabrid niisuguste „kontsertide“ peale rõõmust lakke. Sellistest katsetustest arendas ta välja omalaadse „*Dream House'i*“ projekti, nii et seda deliiriümilaadset purpurses valguses etenlust, mille ta on koostöös oma valguskunstnikust kaaslasel Marian Zazeelaga loonud, on võimalik tänaseni New Yorgis „*Dream House'is*“ nautida.

Eriti viljakaks visuaalmuusika valdkonnaks on osutunud filmikunsti ja muusika ühismaastikel seikleval eksperimentaalne film. Ajaloolisteks võtmefiguurideks kujunesid 1940-ndaist vennad John ja James Whitney. John Whitney on oma raamatus „*Digital Harmony: On the Complementarity of Music and Visual Art*“⁸ nentunud, et arvutitehnoloogia on pakkunud uusi võimalusi sulatamiseks algoritmiliselt üheks tervikuks visuaalse ja muusikalise kujundlikkuse. Nüüdishelikunst on oma loomismeetodeilt paljus lähenenud visuaalkunstile, eeskätt tänu helisalvestustehnika arengule ja digitaalsetele võimalustele helimaterjaliga julgelt manipuleerida. Digiajastu on avanud visuaalmuusikale üha uusi perspektiive, mis võimaldavad luua komplitseeritud intrigeerivaid heli ja pildi kooslusi algoritmiliste manipulatsioonide ja erinevate *mapping*-süsteemide abil, interaktiivset immersiivsust unustamata.

Helikujundus

Helikujundus (*sound design*) ja arvuti abil eriefektide (*sfx*) loomine kuuluvad lahutamatu osana digitaalajastu helikunsti juurde. Helisünteesi avavad analoogsed ja digitaalsed meetodid avavad ammendamatu varasalve kompleksse helispektrumi loomiseks,

kontrollimiseks ja moduleerimiseks. Nii sünnivad mitmekihilised helitekstuudid. Elektrooniline muusika, näiteks *glitch* ja *ambient*, kuid isegi selle kaubalise poolus, nagu *trance*, *trance house*, ammutavad ideid ja tämbreid eksperimentaalsemalt *sound art*'i poolt. Eks ole ka *trance*'ižanrile iseloomulikuks kulminatsiooniefektiks kujunenud valge müra (*white noise*) sealt-samast looduse rüpest pärit kohin, mis sünteetiliselt taasluuakse. Helikujundus loob fooni meie igapäevaelule. Me ei oska enam ettegi kujutada mängufilme ilma *soundtrack*'ita, mis teavitab lähenevast pöördepunktist sündmuste ahelas või toob esile emotsionaalseid nüansse. Helid häälestavad vaataja kaadris toimuvale.

Meid ümbritsevad digi- ja nutiseadmed on „helikujundatud“. Mobiilhelinad, veidrad helid, mis teavitavad seadme kasutajat teatavast interaktiivsest toimingust arvutiga, videomängude immerstiivne helimaailm... See kõik annab tunnistust, et helidele (loe: helikunstile) pööratakse meie postmodernismi uuel etapil, hüpermodernistlikul ajastul (nagu Gilles Lipovetsky kutsub) üha suuremat tähelepanu.

Arvan, et filosoofilisest aspektist on *sound art*'i tähelepanu keskendunud esmajoones kuuldava maailma peidetumale valdkonnale, mis jääb meie teadlikul kuulamisel selgelt hoomamata. Sellele kõigi helivõimaluste ammendamatu pilvele, mis ületab etnilised ja kultuuripiirid. Nimetagem seda valdkonda siis kasvõi „müraks“ suure algustähega (*sic!*) eristamaks „muusikalisest“, kindlate helikõrgustega organiseeritumate struktuuridega materjalist. Helikunsti missioon ongi avardada kuulamiskogemust, avastada ja äratada.

Viiteid:

¹ Alan Licht. *Sound Art: Origins, development and ambiguities*. — *Organised Sound* 2009, nr 14, kd 1, lk 3–10. Cambridge University Press.

² Luigi Russolo. *L'arte dei rumori*. Milano, 1916.

³ John Cage. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

⁴ John Cage. *The Future of Music: Credo*. (1937). Raamatus: Richard Kostelanetz (toim.), *John Cage: An Anthology*. New York: Da Capo Press, 1991.

⁵ R. M. Schafer. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT.: Destiny Books, 1994.

⁶ Rudolf Arnheim. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press, 1969.

⁷ Ines Reingold-Tali. *Visuaalmuusika — quo vadis?: Koopamaalinguist VJ-kultuurini*. Teater. Muusika. Kino 2010, nr 8-9, lk 53–59.

⁸ John Whitney. *Digital Harmony: On the Complementarity of Music and Visual Art*. Peterborough, N. H. Byte Books/McGraw-Hill, 1980.

INES REINGOLD-TALI *elab Soomes ja on tegev kunstniku ja heliloojana mitmesugustes audiovisuaalsetes projektides muusika, poeesia ja filmikunsti alal. Tema heliteoseid on rahvusvahelisel väljal antud heliplaatidel ja esitatud raadio- ja telekanalitel Euroopa maades, USAs, Kanadas ja Austraalias. Oma digitaalkunsti ja audiovisuaalse loominguuga on ta esinenud Firenze nüüdiskunsti biennaalil ja näitustel Itaalias, Soomes, Ameerikas, Kanadas. Ta on avaldanud ajakirjanduses ja teatmeteostes artikleid kultuuri, intuitsiooni, muusika ja nüüdiskunsti teemadel. Tema kognitiivse muusikateaduse alane uurimistöö hõlmab intuitsiooni audiovisuaalset loomeprotsessis.*

ÜHEST FENOMENIST MEIE MUUSIKAMAASTIKUL

Lied’iduo Mati Turi – Martti Raide

TIIU LEVALD

Tänapäeva maailmas, kus süvitsimine põrkab alatasa kokku laastava pealiskaudsusega (laenan selle mõtteavalduse Erkki-Sven Tüürilt), on eriline nauding kohata meie muusikaelus veel siiski kirglikku teemasse sukeldumist. On õnneks neid, kes ei pelga võtta selleks aega, nii nagu tehti sajand või isegi kaks tagasi. Siin on oma kindel koht *Lied*’iduol Mati Turi – Martti Raide. Kui sirvida nende kontserdikavu näiteks aastatest 2007 ja 2012 – esimesel tulid ettekandele Hugo Wolfi, Artur, Eugen ja Villem Kapi ning Jean Sibeliusi ja teisel Franz Schuberti viimased laulud –, näeme, kui mahukas töö see on olnud ja kui põnevad on selle eesmärgid. Samasse aega jääb uskumatu haardega repertuaar: Schumanni laulud Heine tekstidele ja laulutsükkel „Poeedi armastus“, Mart Saare ja Ester Mägi, Griegi ja Debussy, Mahleri ja Richard Straussi ning Rahmaninovi laululululooming. Duo on esinenud Tallinna ja Pärnu raekojas, Omari küünis Naisaareel, Kadrioru lossis, Põlva, Rāpina, Valga ja Keila muusikakoolis, Peterburi Jaani kirikus, Lakewoodis, New Yorgis, Washingtonis ja Ottawas; nad on osa võtnud Irwin Gage’i meistrkursustest Berliinis Schuberti ja Schönbergi loominguuga. Aastal 2008 salvestasid nad ERRile Artur, Eugen ja Villem Kapi ning Mart Saare soololaule ning aastal 2011 Eduard Tubina ja Mart Saare laule. Tä-

Lied’iduo Mati Turi –
Martti Raide aprillis
2014.

Harri Rospu foto



naseks on lisandunud sellele aukartust äratavale repertuaarile erakordselt kaalukas, kahe poolega (umbes poolteist tundi puhast muusikat) *Lied'*ikontsert Dmitri Šostakovitši, Eduard Tubina, Tõnu Kõrvitsa, Arnold Schönbergi ja Erich Wolfgang Korngoldi loomingust. Uskumatu produktiivsus! Eriti silmas pidades mõlema muusiku väga suurt hõivatust nende põhitöös!

Martti Raide on Tallinna muusikakeskkooli klaveriosakonna juhataja ning Eesti Muusikaakadeemia saateklassi dotsent. Peale selle on ta siinse Wagneri ühingu esimees ja tegevmitmel muul ühiskondlikul liinil. Mati Turi on aastast 2005 vabakutseline laulja ja lendab juba ühelt Euroopa teatri- ja kontserdilavalt teisele. Kuivõrd rikkastava jälje on jätnud need kaks muusi-



kut eesti soololaulu interpretatsiooni, eriti silmas pidades selle žanri üha süvenevat ebapopulaarsust kogu maailmas. Teatavasti ei elata *Lied'* ikunsti ära. Tänavu Londonis parimaks lauljaks pärjatud Jonas Kaufmann on öelnud: „Ooper nõuab professionaalse sportlase energiat ja vastupidavust, *Lied'* žanr aga kellassepa täpsust. Olen õnnelik, kui saan teha mõlemat. Usun, et ooperiroll saab kasu *Lied'* kogemusest ja vastupidi. Ooperit alahindamata võin öelda, et *Lied* on siiski kuninganna. See nõuab tundlikkust, nüansse, dünaamika kontrolli ja peensusteni tekstikäsitlust rohkem kui miski muu.” (Rondo 2012, nr 3).

Mati Turi puhul on tegemist fenomeniga meie lauljate seas, väljapaistva isiksusega, kes samas armastab toonitada, et ta ei ole laulja, vaid inimene! Selles mõttes peegeldub ilmekalt ka kogu loomulikkus, mis on omane tema hääletekitamisele, suveräänsus diapasonide käsitluses ja ta loomutruu suhtumine erinevatesse muusikastiilidesse. Vaadates tagasi Mati Turi käekäigule, võime taas täheldada, et huvitavaks muusikuks kasvatakse „hallist kivist läbi minnes”. Imesid võib korda saata ka siis, kui puudub lauljana akadeemiline stuudium. Selles kontekstis on tal Ain Angeri näol suurepärase eelkäija!

Turi omandas kõrghariduse Eesti Muusikaakadeemias Ants Üleoja koorijuhtimise klassis, oli aastail 1992–2005 Eesti Filharmoonia Kammerkoori laulja ja läbis lühiajalise stuudiumi maailmanimega bassi Jaakko Ryhäneni klassis. Turi selgelt tõusvas joones arengu eeldusteks on olnud aga looduse poolt antud kaunitämbriiline tenorihäääl, hea muusikukõrv, interpreetile vajalik intuitsioon ja intellekt. Ilma nende omadusteta poleks olnud või-

malik nii tulemuslikult kujundada oma „pilli”, mida lauljale ta häääl ju on, ja järjest kasvava raskusastmega ülesandeid sooritada. Olen sellest kuskil varem juba kirjutanud, kuid ei väsi ka siin kordamast: Mati Turi kujunemisel muusikuks tähendab kindlasti kõige kaalukamate vundamendikivide ladumist tema kohtumine Tõnu Kaljustega. Osalemine Kaljuste käe all Nargen Opera Haydni ooperite lavastustes andis ta hääle kujunemisele õige ja sujuva arengujoone ja koostöö dirigentide Nee-me ja Paavo Järvi, Nikolai Aleksejevi, Eri Klasi, Olari Eltsi, Risto Joosti, Paul Mägi ja Arvo Volmeriga on lisanud vajalikke kogemusi. Nende kogemuste baasil on saanud võimalikuks jõuda ooperiliteratuuri keerukaimate rollideni, nagu nimiosad Wagneri „Parsifalis” (Chemitzi ooper) ja „Siegfriedis” (Opera North), Siegfried Wagneri „Jumalate hukus” (Longborough’ ooperifestival ja Madalmaade Nationale Reisopera), Paul Korngoldi ooperis „Surnud linn” (Soome Rahvusoooper), Mefistofeles Busoni ooperis „Doktor Faust” (Schleswig-Holsteini Landestheater) jne. Eesti teatrikülastaja on saanud kuulata-vaadata teda Estonia laval Tüüri ooperis „Wallenberg” Wallenberg 2-e keeruka helikeelega, lõikavalt groteskses rollis ja Vanemuise Sadamateatris Saša Pelpeljajevi intrigeerivas ning lauljatele füüsiliselt keerukas Purcelli „Haldjakuninganna” lavastuses, kus ta sooritas elegantse barokivaldamisega Phoebuse ja Sügise partii. Tänavu aga kuulutati rahvusvahelisel teatripäeval parimaks muusikalavastuse osatäitjaks Mati Turi Wagneri „Tannhäuseri” nimiosas.

Käesolevas artiklis jagaksin muljeid viimasest *Lied'* iõhtust. Nautisin seda tänavu kahel korral, ERRi ülekan-

Estonia kontserdisaalist 11. märtsil ja elavas ettekandes Pärnu kontserdimaja kammersaalis 26. märtsil. Julgen arvata, et see õhtu oli viimaste aastate muusikaline tähtsündmus. Ei mäleta, millal mõni meie laulja oleks julgenud ette võtta kahe poolega *Lied'*ikava. Kuigi ERRi ülekandest saadud elamus oli nii lummas ja intrigeeriv, et mul tekkis soov kuulata ka elavat ettekannet, on siiski ilmselge, et Pärnu kammersaal oma ideaalse akustika ja interjööri oli parim paik selliseks ettevõtmiseks. Kinnitust sai veel üks ammu tuntud tõde, kui oluline on interpreedile ühe kava või rolli laagerdumine! Pärnu kontsert oli duole Turi-Raide kuues kord seda kava esitada. Teatris on tavaks öelda, et etendus küpseb vahest kümnendaks korraks selliseks, et tegijad hakkavad oma rolli nautima ja adekvaatselt tervikut tajuma. Sama kehtib kindlasti ka kontserdilaval. Pärnu kammersaalis oli kõiges tunda kogetu küpsust ja muusikute nautlevat elegantsi.

Kava ülesehitus kulges pidevas põnevust tekitavas joones

Šostakoviči tsükkel Saša Tšornõi sõnadele „Satiirid. Pildikesi minevikust“ *op.* 109 on heliloojal kirjutatud tema kaasaegsele suurepärasele muusikule-lauljale Galina Višnevskajale 1960. aastal. Teose alapealkirja „Pildikesi minevikust“ lisas helilooja Galina Višnevskaja soovitusel, tunnistades, et see oleks nagu viigileht, millega kaetakse kinni siivutud kohad. Esiettekannet toimus 21. veebruaril 1961 Moskva konservatooriumi väikses saalis, vastuvõtt oli tormiline, tsükli korrati kaks korda! Selle teose teevad erakordseks kaks teineteist väärivat loojat – Tšornõi erakordselt teravmeelne satiir ja

sõnaseade ning Šostakoviči mõjuvalt täpne luuleteksti edasiandmine talle omases helikeeles. Vormiliselt omapärase võttega – alustada kahte esimest laulu („Kriitikule“ ja „Kevade ärkamine“) ostinaatse heliga, mille taustal esitatakse näiliselt neutraalselt laulu pealkiri, – tahaks Šostakovič justkui märku anda, et esitajad on vaid lugude edastajad. Kuid see on esialgne illusioon, sest juba esimese laulu järelmängu kepsakus annab meile teada, mida autor kriitikutest mõtleb. Teise laulu riuklik võte, Rahmaninovi romansi „Kevadveed“ tormleva klaveripartii tsitaadi sidumine kelmika tekstiga „Kevadine pulm. Vabaabielu. Kassid, kiirustage pööningule!“, laulu lõpu meeletu kappamine taas rahmaninovliku teema taustal tuli muusikule võimsa *crescendo*'ga. Šostakovič rõhutab teose mitmekihilisust ning Turi tekstitaju ja venekeelse teksti selge esitus andis kuulajale kõik nüansid kätte. Tähenduslikud on kolmanda laulu „Järelpõlv“ algusvärsid valusate ridadega esiisadest, kes ikka ja jälle end puuri lasknud pista ja kordavad ohates: „Kehv lugu, vennad. Küllap meie lapsed elavad meist muretumalt [- - -]... me lapsed pääsevad Mekasse, kui see meile pole ette nähtud.“ Laulu lõpusalmi kasvav trots saatuse ebaõigluse vastu on heliloojal mõjuvalt kirjas. Turi esitas lõpufraasi „...järelpõlv las tõmbab liisku/ ja manab oma järglasi – pead vastu seina tagudes“ (eesti k tõlge Tiito Himmalt) kordumise uskumatus gradatsioonis – viimane neist viskumise ülemisse registrisse! Tsükli neljas lugu „Arusaamatus“ on vene laululoomingu üks säravamaid nähtusi. Siin on siuglevat salonglikkust, värvirohkust harmoonias ja salapärast atmosfääri, laul lõpeb kõige banaalse armu-

tu ja sarkastilise väljanaanemise. Olgu siin lõpuread: „Nägu valgem kui magneesiumil/läks kirglik brünett trepist alla./ Ei mõistnud ta uudset poeesiat, / ega Balzaci aastates poetessi.“ Mati Turi tõi oma häälevärvide ja dünaamika variantidega lõpufraaside kordamisel (viis korda) esile sügavaima peetumuse ja lohutamatus, nii et kuulajanagi hakkas kahju sellest „lokkispäisest eluvernast“, kes ei olnud aru saanud, mida temalt tegelikult oodati.

Hoopis teise tundemaailma viidi kuulaja Eduard Tubina ja Tõnu Kõrvitsa lauludega. Tubina „Kolm laulu Karl Ristikivi sõnadele“ (1972) ning „Õnne ootel“ Marie Underi sõnadele (1943) erinevad oma helikeelelt just sedavõrd, kuivõrd erinevad luules sisalduvad sõnumid. „Õnne ootel“ kuulub kindlasti eesti laululoomingu tippteoste hulka; juba selle klaveripartii oma geniaalse harmoonia kulgemisega kätkeb inimhinge sügavaimat valu ja õnnelootust. Ristikivi luule on andnud heliloojale inspiratsiooni meeleolude värvikaks väljendamiseks. Laulule „Mis on mõisa metsa taga...“ on Tubin sümfonistina leidnud folkloorse lahenduse *à la* Mart Saar. Laulule „Mängivad pillid, kuu on vees...“ („Mängivad pillid, kuu on vees, / siin on sadam, meremees. / Laev on sadamas terve öö, / laud on kaetud – võta ja söö! / Viin on klaasis, käsi on soe, / homme ja ülehomme ei loe.“) on autor leidnud rahulikult merel õõtsuva paadi uinutava ning turvalisust sisendava liikumise klaveripartii, kuid see rahu on petlik ja kasvab valusaks *crescendo*’ks laulus „Imelised, pehmed...“ tekstiga „üle noore avamere põgeneb su siiras pilk. / Ja sa ise ei teagi, aurab kõrbes vihmatilk“ hääbub kõik vaikusse, milles on nii palju ettearvamatus meremehe saatuses.

Liigutavalt mõjus avameelne sumedus laulja hääles laulus „Imelised, pehmed...“ („Imelised, pehmed, hallid, ärarääkimata kallid / on su silmad sumedad...“).

Mingi seletamatu mõttesild tekkis eelkuuldu ja Tõnu Kõrvitsa laulude vahele. Tõnu Kõrvitsa helikeel on alati olnud kui ärataja, kui argisusest ärakutsuja. Luuletaja Ernst Enno on mällu sööbinud eelkõige Juhan Aaviku lauluga „Kõjuigatsus“. Valgete ristikehente hullutav aroom, koduõue sünonüümiks saanud kujund ei kuulu ainult meie luule- ja lauluvaramu kullafondi, vaid on ka kojuigatsuse sümbol, mille on väliseestlaste hinge laulnud Ive Patrasson, suurepärase sopran, kes ajaloo keerdkäikude tõttu oli sunnitud tegutsema Ameerika Hääle diktorina. Siin kirjutaja tellimisel on valminud kunagi meie lugupeetud Ester Mägil kaks laulu Ernst Enno luulele, Tõnu Kõrvitsa „Kolm laulu Ernst Enno sõnadele“ (2014) valmis Mati Turi ja Martti Raimde tellimisel. Tõnu Kõrvitsa laulude mediteeriv atmosfäär, tuulekelladena mahe kõlksumine klaveripartii, laulja rahumeelne jutustus ja lõpulaulus sisalduv „Armasta kõike sa!“ anti edasi suure südamesoojusega, rõhutamata, et tegemist on kõrgkunstiga. See oli kuulajale osasaamine pihtimusest.

Kontserdi teine pool oli taas täis üllatusi

Hämmastav kaar, mis tekkis Schumann, Schönbergi ja Korngoldi kõlmaailma vahel, tuletas kuulajale meelde, kuivõrd on aja kulgemisel kõik omavahel seotud. Esitamisele tulnud Schönbergi ja Korngoldi laululoomingu sünnilugu on seotud ühe ja sama n-ö eostajaga – Alexander von Zemlinskyga, mõlema helilooja õpetaja-

ga mingil perioodil. Kuna Zemlinsky oli kirglik Wagneri ja Richard Straussi austaja, andis see meile võimaluse viibida neile lähedastes huvisfäärides, hoolimata sellest, et esimesed loodud aastatel 1899–1900 ja teised 1928–1929. Zemlinsky helikeel ei ole mõjutatud dodekafooniast ja ka Schönbergi varane laululooming on lähemal hilisromantismile. Kuigi Korngoldist kujunes Hollywoodis nõutud filmimuusikalooja, on ta ooperi „Surnud linn“ helimaailm vahest lähedasem Richard Straussi ülipikkade ja meloodiaküllaste teemadega muusikale.

Schumanni loominguga andis duo kuulajale värske annuse muusikast – dramaturgilise ülesehituse oskus on mõlemal interpreedil nii kõitev, et siinkohal jääb sõnavara napiks. Eriti jäi meelde väga hea sisulise pingega esitatud ballaadlik „Belsatsar“. Kahtlemata on Heine luule andnud heliloojale head kaardid kätte. Belsatsari jälk ülbus, tegevusliini suurenev põnevus ning lõpus õhku rippuma jääv õudus *pp*-sse hääbumisega oli selles ettekan-des vapustav.

„Mu kaunis täht“ (F. Rückerti sõnad), „Igatsus“ (E. Geibeli sõnad) ja „Armastuslaul“ (J. W. von Goethe sõnad) – neis anti kuulajale nii palju hellsust, kirge – kõike seda, mida me siin elus nii hädasti vajame, kuid kuulda laseme nii kitsilt! Pean siinjuures esile tõstma erakordse stiilitajuga Martti Raide tõlkeid.

Schönbergi tsükli „Neli laulu“ *op.* 2 puhul mõtlesin, kas tõesti temalt nii meloodilised, samas impressionistlikud Monet’ õhustikuga tunde väljendused. Laulutekstideks on Schönberg kasutanud tema poolt hinnatud Richard Dehmeli ja Johannes Schlafi luulet. Minu eriline kummardus duole on

laulu eest „Jeesus kerjab“ – sellist pieteeditunnet, jumaldamist ja hardust, mis hoovas Turi–Raide duo esituses neist *ppp*-s esitatud fraasidest, ei ole vist kuulnud Elisabeth Schwarzkopfi või Dietrich Fischer-Dieskau ja Gerald Moore’i partnerlusest saadik!

Mul oli õnn kuulata-vaadata Pariisi ooperis Zemlinsky ülivalusa ja kirgliku süžeeaga lavateost „Der Zwerg“ („Kääbus“) Oscar Wilde’i jutustuse „Infanta sünnipäev“ ainetel. Ooperi helikeeles võis tõepoolest tajuda teatud sisemiste mõtteliinide sarnasust Korngoldi väljendusvahenditega. Samas lähendab Eleonore van den Straateni luule Korngoldi laulus „Kes oled mull?“ („Was du mir bist?“) ilmselgelt oma üliromantilise ja vahest naiseliku intiimsusega seda Schumannile.

Karl Kobaldi luuletuse „Sinuga vaikides“ („Mit dir zu schweigen“) põhimeeleolu koondub ridadesse „armastus lõputa näib“ ning viimase laulu „Maailm vaikselt unne jääb“ („Welt ist stille eingeschlafen“, Kobaldi sõnadele) lõpuridade mõte – „Meie hinged kokku saavad, unes suudlevad“ – annab aimu loojate hingemaastiku salasoppidest. (Suur tänu nende laulude heade tõlgete tegijale Heli Mattisenile.) Mõlema muusiku tehnilisest pagasist, peensuste filigraansusest ei ole kohane siinjuures rääkida – kõik oli täiuse piiiril, lummavalt kaasahaarav. Ja kuigi Mati Turi nimetab end vaid *n i m e e s e k s*, ei saa ma mainimata jätta, et ka va viimase laulu „Maailm vaikselt unne jäänud“ lõpus kõlas vabalt tenorite unistus – kõrge C! Kinnitusena mõttele, et tõelisele kunstnikule on hääl vaid vahend oma ideede teostamiseks.

ERSO AEG I/III

Sulaaeg I 1953–1957

MAIA LIJE

(Algus TMKs 2014, nr 3. Vt ka Ivalo Randalu artikleid TMKs 2013, nr 8-9 ja nr 12 ja 2014 nr 1 ja 2.)

Stalini surma (1953) ja isikukultuse ametliku hukkamõistmise järel (1956) alanud ideoloogiline sulaaeg langes kokku uute esteetiliste taotlustega noore põlvkonna tulekuga eesti kirjandusse, kunsti ja muusikasse. Uus muusikaline mõtlemine, uued stiilid, lääne muusikast mõjutatud kaasaegsed komponeerimistehnikad ja nende omaloomeline kasutamine äratasid laiemat, rahvusvahelistki tähelepanu. Eesti orkestrimuusika tollasteks tähtteosteks said Eino Tambergi „Concerto grosso” (1956), Jaan Räätsa üsna vastakaid arvamusi tekitanud Kolmas sümfoonia (1959) ja Kontsert kammerorkestrile (1961), Veljo Tormise Avamäng nr 2 (1959) ja Arvo Pärdi dodekafooniline orkestriteos „Nekroloog” (1960), mille mängimine pärast Moskvas toimunud esiettekannet Roman Matsovi juhatusel keelati Tallinnas ometi ära. Selles uuenemisprotsessis mängis olulist osa ka sümfooniaorkester, kes andis uutele teostele lavaelu; nii langes heliloojate edust pisut aupaistet orkestrilegi. Eesti Raadio, kus mitmed tollased noored komponistid tegutsesid helirežissööridena, oli toonase välismaise kaasaegse muusika tutvustamisel ja publiku harimisel üks edumeelsemaid Nõukogude Liidus.

Eesti muusikaelu hakkas kujundama esimene sõjajärgne professionaalse te interpreetide, lauljate ja instrumentalistide põlvkond. Ehkki ERSOs (tollase nimega ENSV Raadioinformatsiooni Komitee sümfooniaorkester) ei toimunud küll märgatavat põlvkondade vahetust, oli dirigentides ja orkestrantides tärkamas huvi kaasaegse muusika vastu. Inertsist ja ettevaatlikkusest olid muutused repertuaaris siiski visad tulema, pealegi polnud ideoloogiaorganite valvas kontroll lääne mõjude üle sugugi kadunud.

Hooaeg 1953/54 avati Eugen Kapi kantaadiga „Rahva võim”, kavas oli veel Prokofjevi Seitsemes sümfoonia, Mozarti Viulikontsert A-duur (K 219, solist Dina Schneidermann) ja Tšaikovski avamäng-fantaasia „Romeo ja Julia”, dirigeeris Roman Matsov. Oktoobri algul Matsovi dirigeeritud Beethoveni Kolmas sümfoonia tekitas aga ootamatult suure poleemika.

Bruno Luki artiklis „Mõtteid hooaja esimestest sümfooniakontsertidest” sai Matsov terava kriitika osaliseks. Kui 1949. aastal tembeldati ta „lääne ees lõmitajaks ja kodutuks kosmopoliidiks”, siis seekordne nool oli suunatud tema muusikaliste töökspidamise vastu: *Kõigepealt jättis palju soovida juba orkestri*

ettekandes kõlapuhtus, rütmiline kindlus, ansambiline teroviklikkus. Meie sümfooniaorkester on saavutanud sellise taseme, kus eksimusi nende interpreteerimiskunsti elementaarsete nõuete vastu ei tohiks enam esineda...

Edasi kerkib tahtmatult küsimus, kas R. Matsov asub praegu interpreteerimiskunsti õigetel lähtekohtadel, kas dirigent pole sattunud või sattumas teele, mis võib ohustada nii orkestri kui ka R. Matsovi enda edasist arengut. [- - -] Nii Tšaikovski „Romeo ja Julia“, Beethoveni 3. sümfoonia kui Mozarti Viulikonserterdi A-duur lahtimõtestamisel oli palju vaieldavat. [- - -] Jäi mulje, et dirigent andis mõned „Romeo ja Julia“ muusikalised iseloomustused edasi ettekavatsetult objektivistlikus plaanis, ei lasknud end teadlikult kaasa kiskuda Tšaikovski emotsionaalsest muusikast. [- - -] Ka Beethoveni 3. sümfoonia tõlgitsus ei suutnud täiel määral rahuldada. Tundub, et dirigent mingi arusaamatu reserveerituse tõttu püüdis „Leinamarssi“ edasi anda

akadeemiliselt jahedalt, objektivistlikult, ilma kaasaelamiseta. Puudus traagika, dramaatiline pingeline. Kuulsime Beethoveni sügavalt emotsionaalse leinamarssi asemel midagi pealiskaudset, muretut, isegi mannetut.¹

Diskussioonid Roman Matsovi klassikatõlgenduste üle jõudsid mõni aeg hiljem koguni üleliidulise ajakirjanduse veergudele.

Oktoobris andis orkester Sergei Prohhorovi ja Matsovi juhatusel ning Artur Lemba ja Vladimir Alumäe sooleerimisel kolm kontserti Tartu ülikooli aulas, kavas ka Artur Kapi, Artur Lemba ja Boris Kõrveri teosed, novembris tähistati Tšaikovski 60. surma-aastapäeva. Oktoobris-novembris juhatasid Tallinnas Leo Ginsburg ja Aleksandr Gauk Moskvast, solistideks Galina Barinova ja Maria Grinberg. Üle hulga aja oli mitu kava ilma peaaegu traditsiooniliselt kohustusliku vene või nõukogude muusikata: Haydni Sümfoonia

Roman Matsov Estonia kontserdisaalis ERSO proovis 1954. aasta paiku.



nia nr 103 *Es-duur*, Wagneri „Rienzi“ avamäng, Schuberti näidendimuusika „Rosamunde“, Beethoveni Seitsemes sümfoonia, lisaks Nicolai, Boccherini, Bizet' ja Griegi teosed. Mängukavad mitmekesistusi ja see asjaolu kinnitas, et sulaaeg oli saanud ka orkestri repertuaaripoliitikasse.

Ehkki 1953. aasta detsembris toimunud ENSV Heliloojate Liidu IV kongressil tehti dirigentidele etteheiteid, et nad ei propageeri küllaldaselt eesti algupärast sümfoonilist muusikat ja et nad (esmajoones Matsov) esitavad heliloojatele uute teoste suhtes sageli põhjendamatu, subjektiivselt maitsest lähtuvaid nõudmisi, oli hooaja lõpuni avalike kontsertide kavas vaid kolm noorte heliloojate uudisteost: Jaan Koha „Sümfooniline muistend“, Anatoli Garšneki „Viis setu laulu“ metsosopranile ja sümfooniaorkestrile, solist Jenny Siimon, ning Esimene sümfoonia.

Matsov juhatas kaalukamate teostena Šostakovitši oratooriumi „Laul metsadest“ (solistid Jenny Siimon, Martin Taras, Tiit Kuusik ja ERI segakoor), Tšaikovski Neljandat ja Rahmaninovi Kolmandat sümfooniat ning Brahmsi Viulikontserti (solist Leonid Kogan). Prohhorov dirigeeris Beethoveni Kuuendat sümfooniat, Rahmaninovi Klaverikontserti nr 2 *c*-moll, solist Stanislav Neuhaus, ning Mihhail Glinka 150. sünniaastapäevale pühendatud kontserti. Veebruaris olid Otar Taktišvili ja juunis Aram Hatšaturjani autorikontserdid nende enda dirigeerimisel.

Hooaja 1954/55 hiline, alles 16. oktoobril toimunud avakontsert pakkus üllatuse. Seni normiks olnud temaatilis-programmilise teose või avakantaadi asemel kõlas kontserdi esimeses pooles barokkmuusika: Bachi Bran-

denburgi kontsert nr 5, solistid Rudolf Palm, Samuel Saulus ja Roman Matsov, ning Händeli Orelkontsert *op.* 7 nr 4 *d*-moll Hugo Lepnurme esituses. Teises pooles sai Matsovi juhatusel kuulda Tobiase „Nokturni“ (Tubina orkestratsioonis) ja Šostakovitši Kümendat sümfooniat, mille esiettekanne oli Mravinski dirigeerimisel toimunud vaid kümme kuud varem Leningradis. See hooaeg kujunes möödunuga võrreldes orkestrile vaeseks nii avalike kontsertide arvu, repertuaari värskuse kui ka nimekate külalisesinejate poolest. Filharmoonia oli põhirõhu asetanud segakavaga loengkontsertidele. Mängiti juba korduvalt kuuldud vene heliloojate teoseid, uudsetena ehk Tšaikovski avamängu „Torm“ ning Caesar Francki Sümfooniat *d*-moll. Külalisdiregentidest juhatasid taas Abram Stassevitš ja Leonids Vigners, viimane esitas koos Läti NSV Riikliku Segakoori ja solistidega omalaadse kava Adolfs Skulte, Jānis Ivanovski, Rahmaninovi ja Tšaikovski kantaatidest. Nimekamatest solistidest mängisid Igor Oistrakh Tšaikovski Viulikontserdi, Maria Judina Beethoveni Klaverikontserdi nr 4 *G*-duur ja Daniel Šafran Boccherini Tšellokontserdi nr 9 *B*-duur.

Kahvatuks jäänud debüüdi ERSO ees tegi seni puhkpillidirigendina tegutsenud Aleksei Stepanov. Jaanuaris toimunud Eugen Kapi autorikontserdil juhatasid helilooja ise ja Kirill Raudsepp, esiettekandele tuli Artur Kapi Teine sümfoonia. Mitmel kontserdil esitasid Tiit Kuusik, Elsa Maasik ja Georg Ots aariaid vene heliloojate ja Eugen Kapi ooperitest.

Jaanuaris 1955 andis Tallinnas kolm kontserti Ukraina NSV Riiklik Sümfooniaorkester Natan Rahlini ja Konstantin Simeonovi juhatusel.

Hooaja üheks õnnestunumaks ja suurimat menu pälvinud kontserdiks kujunes Prohhorovi juhatatud mahuka kavaga kontsert 15. aprillil, mil kõlas saksa muusika: Schumanni avamäng „Manfred“, Wagneri „Tristani ja Isolde“ sissejuhatus ja Isolde surmastseen ning Brahmsi Neljas sümfoonia; Liszti Klaverikontserdis nr 2 A-duur soleeris Stanislav Neuhaus. Vidrik Kivilo sõnul oli: ...selle kontserdi ettevalmistamiseks (...) tehtud palju hoolikat tööd. S. Prohhorov juhatas kogu raske kava peast, mis aitas tal vabalt ja veenvalt musitseerida. Orkester mängis tavalisest suurema hoo ja innukusega.²

Tundub, et see oli üle aastate üks neid kontserte, mis muusikuid sellise andumusega mängima pani ja mida pealesunnitult kavadega kontsertidel, ka eesti muusikast, võis harva kuulda.

Sama aasta veebruaris eesti sümfooniilise uudisloomingu meisterlikkuse probleeme lahanud Ofelia Tuisk kirjutas: ...ehkki kahe viimase aasta jooksul on loodud niisama palju sümfooniilisi teoseid kui sõjaeelseil aastail kokku ja eriti kaalukas osa selles on noortel heliloojatel (V. Kapp, A. Garšnek, E. Mägi, E. Tamberg, H. Jürisalu, B. Kõrver, J. Koha), lasub paljudel teostel kiirustamise ja pealiskaudse loominguilise töö pitser. Meie sümfooniiline muusika on konflikti- ja kontrastivaene, [---] ...teoseid iseloomustab kunstiliste kavatsuste piiratus, puudub kujundite eredus ja tunderikkus, mis on eriti oluline suurevormilistes teostes, mida on üldse võimatu üles ehitada hetkelistele, väikestele, tühistele elamustele.³ Suur osa 1950. algusaastail loodud teostest ei äratanud kuulajais-mängijais poolehoidu ega jäänud orkestri püsirepertuaari.

Sergei Prohhorov juhatamas ERSO kontserti Tallinnas Raadiomajas 1954. aasta paiku.



Hooaeg 1955/56

Uus hooaeg juhatati sisse Stassevitši dirigeerimisel kontsertidega Tartus. Šostakovitši „Piduliku avamänguga“ algas 23. septembril hooaeg Estonia kontserdisaalis, kus kõlasid veel Babadžanjani „Heroiline ballaad“ (klaverisoolo Arnold Kaplan) ning juba korduvalt kavas olnud Tšaikovski sümfoonia „Manfred“. Nädal hiljem osaleti Artur Lemba 70. sünnipäeva kontserdil. Auväärse maestro esituses kõlas tema Klaverikontsert nr 4 B-duur, Esimest sümfooniat dirigeeris Sergei Prohhorov. Oktoobris kanti Matsovi dirigeerimisel muu hulgas ette Elleri „Koit“ ja Richard Straussi „Till Eulenspiegel“. Novembris juhatas taas vähese menuga kahte kontserti Aleksei Stepanov. Aasta lõpukuude tähelepanuväärsemateks sündmusteks kujunesid Maria Grinbergi ettekandes Brahmsi Klaverikontsert nr 1 d-moll ja Jean Sibeliuse 90. sünniaastapäeva tähistav õhtu Matsovi dirigeerimisel, kavas sümfooniline poeem „Finlandia“, Viulikoncert Vladimir Alumäe soleerimisel ja Teine sümfoonia.

Meie sümfooniaorkester oli ilmselt heas mänguhoos – Sibeliuse suur ja küllalt komplitseeritud 2. sümfoonia kõlas elamuslikult, täpselt ja viimistletult. R. Matsovi sisulised taotlused olid vägagi mõistetavad ja enamasti veenvad. Ent üldmulje jäi siiski killustatuks – kas ei tinginud seda püüe võimalikult selgesti välja tuua iga detaili? Osaliselt tuleb sama märkida ka Viulikoncerti saate kohta, kirjutas sel puhul Vidrik Kivilo.⁴

Oodatud muusikasündmusteks kujunesid 17.–20. detsembril Tallinnas toimunud Leningradi Filharmoonia teise sümfooniaorkestri kolm kontserti Kirill Kondrašini ja Karl Eliasbergi juhatusel. Kavas olid Mjaskovski Süm-

foonia nr 27 ja Dvořáki Üheksas sümfoonia, Tšaikovski „Francesca da Rimini“, Paul Dukas' sümfooniline skertso „Võluri õpilane“ ja katkendid Wagneri ooperitest. Liszti Klaverikontserdis nr 1 Es-duur soleeris Lev Oborin.

Sageli, eriti võrdlustes Leningradi orkestritega, heitsid kriitikud meie orkestrantidele ette tuima, tujutut, ruutiset esitust, millest aeg-ajalt vabane ti vaid külalisdirigentidega esinedes. Need süüdistused langesid ERSole iikka ja jälle osaks ka hilisematel aegadel.

1956. aasta erakordselt töörohke alguse kohta märgib Aron Tamarkin: *Eesti Raadio sümfooniaorkestri jaanuarikuu tegevus kummutas täielikult arvamuse, nagu ei saaks meil kontserte regulaarselt korraldada kas või iga nädal, [- -] kollektiiv suutis viimase kuu jooksul anda üheksa kunstiliselt kõrge tasemega avaliku kontserti, esitades sealjuures festivali kontsertidel rohkesti algupärast uudisloomingut. [- -]. Kaks sümfooniakontserti leningradlase K. Sanderlingi juhatusel ja E. Gilelsi kaastegevusel jaanuaris kujunesid meie muusikasõpradele tõelisteks pidupäevadeks. Ka seekord haaras sügavalt Gilelsi mäng Beethoveni kolme klaverikontserdi esitamisel [- -]. Suure sisulise veenvusega esitas orkester Brahmsi sümfoonia D-duur.⁵*

Hooaja suursündmuseks kujunes Mozarti 200. sünniaastapäeva tähistamine 27. jaanuaril 1956, kavas avamäng ooperile „Figaro pulm“, Sümfoonia nr 40 g-moll, Klaverikontsert A-duur⁶ (solist Laine Kallak-Mets) ning *Lacrimosa* ja *Sanctus* Reekviemist. Reekviem kõlas tervikuna aprillis kõrvuti Šostakovitši Kümnenda sümfooniaga. Mõlemat kontserti dirigeeris Matsov. Vidrik Kivilo märgib: *R. Matsovi esituses kõlas Reekviem omapärase vokaalsümfoonilise draamana. Dirigent rõhutas sellesse muu-*



Emil Gilels.

sikasse kätketud kontraste eriti tugevalt. Kooriosa (ER segakoor, J. Variste) kippus nõrgaks jääma [- -] ilmselt on koor selle teose esitamiseks liiga väike. Teiseks oluliseks puuduseks oli solistide kvarteti (L. Mark, E. Karjus, A. Haabjärv, E. Tordik) suhteliselt ebahühtlane tase.⁷

10. ja 11. aprillil mängis Emil Gilels Beethoveni Klaverikontserte nr 4 ja nr 5, Kurt Sanderlingi juhatusel kõlasid veel Beethoveni Kolmas ja Kaheksas sümfoonia. Kivilo kirjutab: *Eesti Raadio orkestri ja K. Sanderlingi vahel on kujunenud eriti hea kontakt. Tema juhatusel mängib orkester alati nagu mingi erilise sisemise erutuse, suure püüdlikkuse ja hoo- ga. Oivaliseks näiteks sellest oli Beethoveni võib-olla kõige vähem mängitava 8. sümfoonia ettekanne. Nii elavat, oma erksuses otse sütitavat mängu pole me oma orkest-*

rilt vist varem kuulnud. [- -] Klaverikontsertide orkestriosa oli esitatud nii hästi, et ei ole vist liig, kui selle kohta ütelda suurte sõnadega: see oli kongeniaalne E. Gilelsiga.⁸

Hooaja teise poole külalisesinejate hulka kuulusid noor hiina dirigent, Moskva konservatooriumi aspirant Li De-Lun viiuldaja Nelli Školnikovaga, Leo Ginsburg viiuldaja Mihhail Weimanniga, Veera Rode pianistidest isapoja Heinrich ja Stanislav Neuhausiga (kes samal kontserdil mängisid Skrjabini Klaverikontserti ja Rahmaninovi Klaverikontserti nr 2) ning Veronika Dudarova violamängija Rudolf Baršaiga. Viimaste kavas oli uudsenähtsnes inglise muusika – Britteni, Forsythy, Elgari ja Waltoni teosed.

Ikka ja jälle tõusis päevakorra eesti muusika juhuslik kajastumine kontserdikavades. Probleemi käsitles Harri Kõrvits oma artiklis „Vabaneda inertist“. Tema hinnangul oli avalikel ja stuudiokontsertidel mängitud küll viimastel aastatel loodud orkestriteoseid, kuid tähelepanuta oli jäänud näiteks suur osa eesti sümfoonilise muusika ühe alustala Artur Kapi loomingust, sh tema kolm esimest sümfooniat, neist Kolmas (1947) tervikuna üldse ette kandmata. Vähe tähelepanu olid kirjutaja meelest pälvinud ka Eugen Kapi sümfoonilised teosed. Heino Elleri loomingust oli esitatud 1950-ndate algul loodud sümfoonilisi poeme „Kotkalend“ ja „Laulvad põllud“, kuid suuremat osa tema varasemast loomingust üldsegi mitte. Autor mõõnis, et Ellerit on mõningate teoste põhjal („Öö hüüded“ ja „Viirastused“) süüdistatud formalismis: *... mõnel puhul nende poolt, kes teoseid ei ole kuulnud [- -]. Vähe tähelepanu on pälvinud E. Oja sümfoonia, E. Aava sümfooniline poem „Elu“. Meie sümfoo-*



Neeme Järvi astus esmakordselt ERSO dirigendipulti 1956. aasta mais.

niaorkestri repertuaarist on välja jäänud teosed, mis olid eesti orkestrimuusikas esimesed: R. Tobiase dramaatiline avamäng „Julius Caesar” ja A. Kapi „Don Carlos”. [- -] Nimistut jätkates näeme, kui suurt arvu teoseid ei tunne meie laiem publik ja muusikaspetsialistidki.⁹

Enne hooaja lõppu, 13. mai pühapäevakontserdil astus ERSO ees esmakordselt dirigendipulti eesti muusika tulevikulootus, Leningradi konservatooriumi üliõpilane Neeme Järvi koos oma õpingukaaslaste Helju Koppa ja Uve Uustaluga. Kontserti alustati Beethoveni avamänguga „Fidelio” ja Esimese sümfooniaga, Uustalu soleeris Mozarti Metsasarvekontserdis nr 3 Esduur (K 447), Koppa esitas Rosina aaria Rossini „Sevilla habemeajajast” ja Gilda aaria Verdi „Rigolettost”. Kontser-

diõhtu lõputeos, Liszti sümfooniline poem „Prelüüdid” vallandas publiku kauakestva aplausi.

Juunis esinesid Tallinnas Sverdlovski sümfooniaorkester ja ooperilauljad Mark Pavermani juhatusel. Kaalukamana kõlas Rahmaninovi teos „Sümfoonilised tantsud”.

Hooaeg 1956/57

1956. aasta juunis toimunud NLKP KK XX kongressi otsus Stalini isikukultuse kohta tähistas sulaaja algust kogu kultuurikliimas. Juba suvel hakkas orkester valmistuma aasta lõpus toimuvaks Eesti kirjanduse ja kunsti dekaadiks Moskvast. 14. septembri avalduskontserdil oli kavas kaks teost, mis planeeritud esitamiseks ka dekaadil: Boris Kõrveri Viiulikontsert Vladimir Alumaie soleerimisel ja Šostakovitši Kaheksas sümfoonia (1943). See oli ühtlasi teose esiettekanne Eestis. Moskva kontsertideks valmistumise positiivne mõju orkestrile avaldus ka Tallinnas. Vidrik Kivilo kirjutab: ...oleme üle saamas varasemate aastate kontserdieluteatud ühetoonilisusest nii heliloojate kui ka teoste valiku ja esinejate osas. [- -] Näib, et orkestri suurendatud koosseis hakkab esinemisest esinemisse järjest rohkem liituma ühtlaselt terviklikuks kunstiliseks kollektiiviks.¹⁰

Muutused orkestri repertuaaris ja esinejate valikus olid märkimisväärsed: 21. septembril mängiti Prohhorovi juhatusel esmakordselt kodumaal Tubina Viiendat sümfooniat. See 1946. aastal valminud teos oli juba kõlanud Stockholmis, Helsingis, Hamburgis, Londonis, Oslos, New Yorgis, Bogotás, Stuttgartis. Teose Eesti esiettekandest kirjutati Torontos ilmunud ajalehes Vaba Eestlane järgmist: Tubina 5. sümfoonia lõppedes puhkesid ovatsioonid, mi-

da raadio kandis üle täpselt viis minutit. Need polnud mitte tavalised ovatsioonid, vaid otsustades plaksutamise raugematu intensiivsuse järgi oli ilmne, et eestlased kodumaal kasutasid seda võimalust oma poolehoiu avalduseks vaba eesti kultuurile.¹¹ Ette rutates märgigem siinkohal, et Tubin külastas kodumaad esmakordselt 1961. aasta lõpul.

Detsembris 1956 toimunud esinemised Moskvas kujunesid orkestrile tõeliseks tuleprooviks. Kolm kontseriti anti konservatooriumi suures saalis, kaks Ametühingute maja sammassaa- lis, veel esineti Moskva ülikoolis ja dekaadi lõppkontserdil Suures Teatris. Eesti muusikast olid kavades Heino Elleri „Viis pala keelpilliorkestrile“, Lydia Austeri Klaverikontsert Heljo Sepa ja Boris Kõrveri Viiulikontsert

Vladimir Alumäe soleerimisel, Eduard Tubina „Süit eesti tantsudest“ ja Artur Kapi kantaat „Päikesele“, solist Viktor Gurjev. Õnnestunud dekaadi puhul oli valitsuse aukirja saanute seas (üh- tekokku 1208) ka mitu ERSO orkestran- ti: Samuel Saulus, Artur Saat, Arnold Treumuth, Villem Õunapuu, Kaarel Vihermäe, Artur Värk. Roman Matsov pälvis oma teenete eest Tööpunalipu ordeni, ENSV teeneliseks kunstnikuks oli ta nimetatud juba 1954. aastal.

Jaanuaris 1957 esinesid Tallinnas kolme kontserdiga külalised Moskvast – Üleliidulise Raadio Suur Sümfooniaorkester Aleksandr Gauki juhatusel, solistidena kaasas viiuldaja David Oistrahh ja lauljatar Zara Doluhhano- va. Kontserdil Neeme Järvi dirigee- rimisel oli solistiks asumiselt (1951 –

ERSO, Eesti Raadio segakoor ja solist Viktor Gurjev esinemas Eesti kunsti ja kirjanduse dekaadil Moskva konservatooriumi suures saalis detsembris 1956. Dirigent Sergei Prohhorov. Ettekandel Artur Kapi kantaat „Päikesele“.
V. Uustalu foto





Roman Matsov ja ERSO esinemas 1956. aasta detsembris Moskvas Ametiühingute maja sammassaalis.

1956) naasnud pianist Eugen Kelder, veebruaris juhatas üht kontserti Keldri saatusekaaslane Erich Kõlar.

Veebruaris oli Tallinnas toimunud küll vene muusika nädala kontsert, kuid ERSOs tegeldi üha enam seni Eestis esitamata lääne muusika teostega. 12. aprillil kõlasid Šostakovitši Seitsemenda sümfoonia ees Francki sümfooniline poem „Džinnid“ ja Honeggeri Kontsertiino klaverile ja orkestrile (solist Aleksandr Johheles). Uus muusika oli kuulajatele siiski võõras: *Kontsertiino ümber on tekkinud ka poleemikat – ühed eitavad seda, teistele tundub ta täiesti vastuvõetavana. Ei ole vist õige lõplikku otsust langetada helilooja ega tema loomingu kohta, kui me alles ei mees t korda kuuleme ühtainust pala.* [- - -] A. Honeggeri looming on kantud kodanlikest vastuoludest. Ta on ise öelnud: Olen veendunud meie muusika peatses lõpus. [- - -] Mis aga puutub Kontsertiinosse, siis maksis seda kavasse võtta – on nii palju teoseid ja he-

liloojaid, keda me veel üldse ei tunne, kellelga on aga vaja tutvuda.¹² Kirjutise autor Vidrik Kivilo jättis lisamata, et peaaegu kaks aastat tagasi surnud Honegger oli oma viie sümfooniaga jätnud märkimisväärse jälje XX sajandi sümfonismi ja kõik need viis väärinuksid siingi mängimist.

Märtsi lõpul sõitis ERSO esmakordselt mitmepäevasele ringreisile Eesti linnadesse: kontserte anti Pärnus, Viljandis ja Tartus. Hooaega lõpetavaks suursündmuseks pidas Karl Leichter Beethoveni Üheksanda sümfoonia ettekannet Läti Ametiühingute Kultuurimaja segakoori ja läti solistidega Leonīds Vignersi juhatusel: *Kuigi kõne all olev esitus ei täitnud kõiki lootusi kuulda seda suurteost täiesti heas, kõigiti viimistletud ja mõjuvas kujundamises, pakkus ometi rahuldust seda jälle kord kuulda elavas ettekandes. Nähtavasti ei suutnud külalisdirigent väheste proovidega meie orkestri võimeid täiel määral ära kasutada.*

[--] *Kõige paremini täitis oma raske ülesande koor.*¹³

(Järgneb)

Viited:

¹ Bruno Lukk. Mõtteid hooaja esimestest sümfooniakontsertidest. – Sirp ja Vasar 9. X. 1953.

² Vidrik Kivilo. Huvitav sümfooniakontsert. – Sirp ja Vasar 22. IV 1955.

³ Ofelia Tuisk. Meisterlikkuse probleeme eesti sümfoonilises uudisloomingus. – Sirp ja Vasar 4. II 1955.

⁴ Vidrik Kivilo. Kontserdirohke kuu. – Sirp ja Vasar 13. I 1956.

⁵ Aron Tamarkin. Kontserdirikas kuu. – Sirp ja Vasar 17. II 1956.

⁶ Kontserdi kavalehel märgitud osade peal-

kirjade järgi (Allegro. Andante. Presto) võib arvata, et ettekandel oli W. A. Mozarti Klaverikontsert nr 23 A-uur (K 488). Vt ka en.m.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_Nr_23 (Mozart).

⁷ Vidrik Kivilo. Viibisime kontserdisaalis. – Sirp ja Vasar 5. V 1956.

⁸ Sealsamas.

⁹ Harri Kõrvits. Vabaneda inertsusest. – Sirp ja Vasar 8. VI 1956.

¹⁰ Vidrik Kivilo. Viis huvitavat kontserti. – Sirp ja Vasar 19. X 1956.

¹¹ Vaba Eestlane 13. X 1956. Tsit.: Vardo Ruussen. Eduard Tubin ja tema aeg. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, 2005. Lk 230.

¹² Vidrik Kivilo. Sümfoonilise muusika õhtu. – Sirp ja Vasar 19. IV 1957.

¹³ Karl Leichter. Läti külalise kontsert. – Sirp ja Vasar 24. V 1957.

Kontsert Riias Läti Ametiühingute Kultuurimaja saalis 1957. aastal. ERSO, solist Heljo Sepp ja dirigent Sergei Prohhorov.

Fotod ETMMi kogust



AJAGA RISTI

DONALD TOMBERG

„RISTTUULES“. Stsenarist ja režissöör: **Martti Helde**. Produktendid: **Pille Rünk** ja **Piret Tibbo-Hudgins**. Operaator: **Erik Põllumaa**. Kunstnik: **Reet Brandt**. Kostüümikunstnik: **Anna-Liisa Liiver**. Monteerija: **Liis Nimik**. Helilooja: **Pärt Uusberg**. Helirežissöör: **Janne Laine**. Grimikunstnik: **Liis Roht**. Casting: **Margus Karu** ja **Kärt Väinola**. Tegevproduktent: **Helen Vinogradov**. Koreograaf: **Kristiina-Maria Heinsalu**. Valgusmeistrid: **Taivo Tenso**, **Henri Savitski**, **Matleena Kuusela** ja **Sten-Johan Lill**. Osades:

Laura Peterson (Erna), **Tarmo Song** (Heldur), **Mirt Preegel** (Eliide), **Ingrid Isotamm** (Hermiine), **Einar Hillep** (kolhoosi esimees) jt. HD, 87 min, mustvalge. © Allfilm, 2014. Esilinastus 26. märtsil 2014 CC Plazas Tallinnas.

Martti Helde „Risttuules“ on nii teema kui filmikeele poolest meie jaoks kindlasti erilise tähendusega teos. Kollektiivses mälus on teemasid, mille poole kunstilises vormis ja eelkõige ehk just filmi kaudu pöörduda ei ole

„Risttuules“, 2014. Režissöör Martti Helde. Näitlejaproov Viljandimaal Mudistes. Erna – Laura Peterson ja Eliide – Mirt Preegel. Mardo Männimäe foto



sugugi lihtne (teatris ja kirjanduses näikse asi kergem), küüditamine on üks nendest. Ka arvestatavad eksperimendid filmikeelega ja sellesuunalised otsingud võime, lühifilme kaasates, kahe käe sõrmedel üles lugeda. „Risttuules” saavad kokku nii kaalukas teema kui otsinguline vorm – läbiva printsiibina kasutatakse loo jutustamisel otsekui stoppkaadris olevaid, rangelt ja detailideni läbi komponeeritud liikumatuid pilte.

„Risttuules” on aga märkimisväärne selleski mõttes, et eksperimenteeriv vorm ei haagi ega lukusta siin endale tähelepanu eraldi, vaid arendab teemat ja sulab nõnda ühte sisuga. Või teiste sõnadega öeldes, eksperimenteerimine ei nähtu siin mitte sisu – vormi tajutavas, otsitud vastandpinges, vaid nõnda, et vormiprintsiip on siin ise omamoodi ekvivalent väljendatavale sisule.

1

Mitmes mõttes on tähenduslik ka selle filmi linastumisaeg. Ajalool on kombeks end variatsiooniliselt korrata ja meil on kombeks seda kordumist aina unustada. Ses mõttes loovad Ukraina sündmused Helde filmile tahtmatu, aga väga selge fooni. (Jah, ega me hetkel, aprilli esimesel poolel veel kaugelgi ei tea, kui kaugele ja kuhu need arenevad.)

Kollektiivses mälus olev kannatus, minevik, millega siin filmis tegeldakse, ei ole nõnda ja eriti just nüüd üksnes „kunagi äraolnu” mäletamise või unustamise küsimus. Vaatad Ukraina sündmusi ja tead, et need puudutavad kogu Euroopat ja enamgi. Üha selgemaks saab, et minevik polegi kadunud, möödanikku jäänud, vaid otsib uues kuues ja võimaluste raames kordust.

Aja ja enesetunnetuse perspektiivid on juba olemuslikult seotud ehk siis **Juhan Liivi** sõnadega öeldes: „Kes minevikku ei mäleta, elab tulevikuta.” Täna, murrangutest, lõppudest ja katkestustest tiines ajas tasub Liivi tõdemust rahumeeli pidevalt üle korrata. Veel hiljuti uljalt kõlanud loosung „Käes on ju ikkagi XXI sajand...”, mida tunnetusliku argumendina sobis kasutada laias diapasoonis, on ühtäkki hoopis hirmutavat kõla omandamas. Ja mineviku siluett askeldab olevikus Krimmi lähistel.

Jah, muidugi, resonants Ukraina sündmustega on selle filmi puhul tahtmatu, juhuslik. Aga et iga teos astub dialoogi oma ajaga, pole põhjust sellest ka mööda vaadata. Nii nagu film näitab meile omas vormis ühe ajamõõtme katkemist, nõnda on praegu kogu Euroopa jaoks pingul üks ajastuline tunnetus.

Teine, ehk märkamatum, aga mitte vähem oluline põhjus, mis selle filmi linastumise omamoodi tähenduslikuks teeb, puudutab mäletamise temaatikat aga hoopis teise kandi pealt. Paraku on nii, et inimesed, kes omal ajal küüditati ja tagasi pöördusid, hakkavad juba meie ümbert lahkuma. Aga kui lahkuvad need, kes olid Siberis, siis tähendab see, et muutub ka viis, kuidas me seda aega mäletame, meenutame, kuidas sellega suhestume. See tähendab, et vahetu teadmise kadumise, taandumise puhul liigub olnu kajastus ühtvõi teisipidi ikka vulgariseerivat või siis šabloonsset teed.

Põlvkond, kelle vanavanemad olid Siberisse küüditatud, on viimane, kes mäletab neid lugusid veel kuidagi... vahetult. Nii, nagu nad said neist osa kuulnud lugudena.

Sellised suuliselt, nagu pärimusena



„Risttuules“. Kaader filmist. Esiplaanil Erna – Laura Peterson, Heldur – Tarmo Song ja Eliide – Mirt Preegel.

kanduvad lood omavad alati eriomast isiklikku, intiimset mõõdet. Suulises pärimuses tuuakse erinevad ajaväljad (olnu ja praegune) ja kogemused (rääkija ja kuulaja oma) ikka kuidagi ühtseks kokku ja seda ühtsust antakse siis edasi. Põlvkonnad, kes on neid Siberi lugusid kuulnud või veel kuulevad nüümoodi vahetult ja otse oma vanemate, vanavanemate käest, ei pruugi õigupoolest tajudagi, kui oluline on seejuures nende enda põlvkondlik asend meie oma aja loos; et siinkohal ollakse viimaste lülidena need, kelle elamise ruumi ja korra juurde on just nimelt loomulikuna kuulunud veel ka Siberi lood. Need aastate jooksul ikka ja jälle räägitud, meenutatud, korratud, üle küsitud ja uuesti rääkimiseks küsitud lood, millest tead, et kui on mingi sugulastega pidu ja istutakse koos, siis mingil hetkel need jutud võivad jälle tulla koos teiste, juba tuttavate lu-

gudega; et need võetakse jälle üles ja sa tead neid küll juba, sest räägitakse ju ikka neidsamu, nagu peaks just neid lugusid kordama, aga kuidagi ja võibolla isegi just korduse tõttu ootad neid... Põlvkonnad, kes nõnda on neid lugusid kuulnud ja nendega koos kasvanud, teavad just seetõttu vanemate ja vanavanemate Siberi-aegu kuidagi vahetult, ning võibolla me isegi ei anna endale aru, et noid kuuldud lugusid ei pea üksnes talletama, kirja panema, fikseerima, arhiveerima, vaid omalt poolt tulevikus ka just suuliselt edasi rääkima. Sest see ongi vahetu suhtlemise, suulise pärandi erandlikkus, et nõnda jõuavad kohale ka aistingud ja tunded, mis kõnelejast võõrandatud vahendatuses kaotsi lähevad ja võivad nõnda sootuks kaotadagi isikliku, intiimse mõõtme. Räägitud lugu suudab ainuomaselt, ilma et sellele eraldi keskendumagi peaks, kanda ja anda edasi

seada, „mis tunne siis oli“ ja et kuidas siis oldi. Vahetu suhtlus ongi vahetuna see tunnetuslik ja teadmiste kangas, millest ilm meie ümber on kootud ja millest sünnib eluhoiak ja -viis, õppimine, ilma et teadlikult õpitaks. Või ütleme siis nii: kõike ei saa tõlkida lihtsalt (kättesaadavateks) infoühikuteks. Suulisel pärandis elab teistmoodi tunnetuslik pidevus kui kirjalikus.

Ehk siis – tahaks seda rõhutada –, seda filmi on teinud põlvkond, kellel viimasena on veel niisugune vahetu intiimne side nende lugudega. Siin ei maksa heroiseerida ega üle dramatiseerida, ja ikkagi on see nõnda viimane põlvkond, kelle jaoks Siberi lugudel, neil argiselt ja ometi kuidagi teistmoodi räägitutel, on veel oma koht selles, mis maailm on. Need on lood, kus valu ja traagika, aga ka naer, poisikeste seiklus ja enese maksmapanemine on kõrvuti. Rängad, mõistetud oma ütlemata jätmistega ja samas üle dramatiseerimata, ka uhked ja uskumatud lood, mis väga täpselt oskavad näha ja märkamatu rõhku panna sellele, mis inimene keegi on; lood, mis räägivad elust, kuigi tingimused anti ette murdumiseks ja pigem selleks, et elu ei oleks. Jah, Siberis käinutel, nii palju kui mina tean, on mingi oma tarkus. Kui järele mõelda, siis arvan, et intuitsivselt õpime sellest, kuidas inimesed meie ümber on, sellest, kuidas ollakse; hoopis rohkem, kui sellest, mida näiteks deklareeritakse.

Arvan küll, et kui me neid lugesid just suuliselt edasi pärandama ei jää, siis paarikümne aasta pärast võib meil ehk küüditamise ja Siberi temaatika kutsuda esile (kuidagi sisemiselt valdavalt) üksnes viisaka huvitatuse, õlakehituse või ehk põnevuse, kuna selle teemaga ei ole enam intiimset tunnetuslikku seost. (See-eest aga on

info üleküllus.) Ja muidugi ei tuleks siin öeldust välja lugeda soovi kramplikult vanadele haavadele aina soola raputada. Üldse mitte. Lihtsalt, elamine nõuabki ajalisel pikka perspektiivitaju, seda nii mineviku suunal kui ka tulevikku vaatavana. Siis saab hakata rääkima ka mingist adekvaatsusest. Kuigi jah, parim tarbija on see, kellel on lühike mälu.

Kui minevik on olnud raske, siis käib sellega kaasas ka hirm, et minevik lukustab nõnda endasse ka tulevikku. Ma mõtlen küll, et sellest aitab üle, kui olevikus suudetakse tulevikku vaadata pika perspektiiviga ja nõnda olevikus otsustada.

2

Mälu ja mäletamise teemal tuleb jätkata ka juba otsesemalt filmist rääkides. Alustagem filmis esile toodud ajaväljadest. „Risttuules“ filmikeel lahutab oma esteetikas ajaväljad nii: 1. Aeg enne ja pärast peategelase Erna ja tema pere, mehe Helduri ja väikese tütre Siberisse küüditamist on antud tavapärasel filmikeeles, ent oma aktentidega. Aeg enne küüditamist on selgelt poeetilise rõhuga, aeg pärast Siberit – filmi finaali, kus Erna loeb Helduri kirja, – on oma nabi kestusega lihtsalt realistlik (eriline on see-eest Helduri kiri).

2. Siberi aeg, ka minek ja tagasi-pöördumine sealt, on edasi antud liikumatute piltidena. Aeg astub siin edasi hetkede kaupa.

Lisagem veel, et film on mustvalge, aktsentueerides vastavalt ka vaataja tähelepanu ja suurendades tinglikkuse astet, ja et kõne, mida kuuleme, on edasi antud vaid kirjade ettekandmisena. Pilte/stseene saadavad kaadritaguse häälena Erna etteloetud kirjad, mida ta



„Risttuules“. Kaameraproov Kabala raudteejaamas.

kirjutas Siberist oma mehele Heldurile; finaalis vastab samamoodi kirja vormis Heldur, kelleni Erna kirjad ei jõudnudki. (Vaat selline dialoog.)

Tundub põhjendatud vaadata kõike seda koos ja ühtsena, ühtlasi kui mäletamise lugu. See tähendab, filmikeel räägib, nõnda nagu ta ajaga ebaharilikult ümber käib – ühes etapis seiskab aega periooditi, teises esitab tavapärasest liikumist poetilise rõhuga –, ka mäletamise lugu. Kõik, mida näeme ja kuuleme, on argisest ajatajust tunnetuslikult distantseeritud. See kõik on nõnda vaadates mälestuste, meenutuste koht. Aeg enne küüditamist libiseb mööda koduaja arhetüübina, Siberi ajas rõhutatakse lausa monumentaalselt just kohalolekut – hetke (liikumatud pildid). Ajaga käiakse ümber teistmoodi, nii nagu me selle ajakujutuse võiksime leida mälust.

Vaadakem nüüd ka Erna kuju. Filmis esitatud Erna kirjad lähtuvad

reaalselt küüditatud inimese kirjadest. Filmis on aga ka kaks kirja, mis reaalsele allikale ei toetu. Kiri, mis räägib Erna unenäost, ja Helduri kiri filmi finaalis. Need on siis kirjutatud üksi stsenaariumina. Reaalsed kirjad on dramaturgiliselt kohandatud, kuid tasub märkida, et kujundlik väljenduslaad on režissööri sõnul aluseks olnud kirjadele juba algselt iseloomulik. Kõik biograafilised episoodid, millest filmis juttu, on samuti reaalselt aset leidnud, mitmed neist lihtsalt erinevate inimestega ja sellistena Erna kirjadele liidetud. Esitame nüüd sellise küsimuse: kes on siis see Erna, keda filmis näeme? Ta on reaalne inimene, kelle kirjad olid selle loo aluseks, aga ta on ka teised inimesed, need, kelle eluloost on seiku lisatud. Ühesõnaga, ta on reaalne kuju ja ta on koondkuju. Isiklik, mis sisaldab enamat kui üksnes isiklik.

Nüüd oleme ringiga tagasi jõudnud mäletamise ja mälu teema juurde.

Erna on reaalne isik ja samuti see, kelle filmi autorid on leidnud meie kollektiivse mälu sügavusest. Siit edasi. Koondkujulisus koondub õigupoolest kogu filmi kohale. Ka Erna ja Helduri kodu, mida näeme filmi alguses, on samamoodi kodu koondkuju. Ja kui juba olemegi koondkuju juurde jõudnud, siis, teisipidi, võib siit teha ka järelduse, miks see film on just selline. (Ja olgu siin öeldu pealegi nagu paradoks, või kui soovitakse, menetlusviga, kus vormist järeldatakse nagu midagi sisu kohta ja siis nõnda leitud sisu põhjal tehakse uuesti järeldus vormi kohta.)

Nüüd lähemalt filmikeelest, vormist rääkides tekib tahtmine ütelda, et ka need liikumatud pildid on omamoodi koondkujud, nagu kompositsioonilised, skulpturaalsed kompleksid, mis säärases seisatud ajas püüavad väljendada seda, mis on kirja/sõnu- mi aluspõhi, kirjas öeldu tunnetuslik saatja, selle nähtavale toomine, mis sõnades jääb varjatuks... Jah, muidugi on need kompositsioonid omamoodi koondkujud, iga kompositsioon eraldi jutustamas veel oma peatükki, nii nagu me neid „loeme“ kaamera liikumist jälgides, ent teisest küljest on need kompositsioonid ka ju lihtsalt nähtavaks tehtud hetked ehk filmitegijate poolt seisatud aeg. Just sellises vastasmõjus on iga pilt kandev, teiste kõrval ka ise lõplik. Ning siin, hetke seiskamises, astutakse õigupoolest ka filmikunsti juurte juurde. Liikumatud pildid toovad esimese assotsiatsioonina meelde foto, aga filmikunst ongi ju välja kasvanud fotograafiast.

Seisatud aeg on aga ühtlasi igavikuline aeg. Siberi aega kujutavad pildid on just sellised. See, mis teoreetiliselt, ütleme, filosoofilises mõttes on võimatu – seisvas ajas ei saa liikuda, sest aeg

ise on ju liikumine, – saab võimalikuks kunstiliste vahenditega. Liikumatud pilte kujutades, liikudes kaamera- ga seal seisvate inimeste vahel, jutustades nende liikumiste, vaatlemiste sees omakorda iga pilti lahti loona, astub kaamera sõna otseses mõttes aega sisse nagu ruumi. Selline kaamera, mis liigub seisatud ajas, astub tinglikult ka justkui liikumiseülelele positsioonile ja toob sisse igavikulise vaatepunkti. Teisalt on see ka vaatlev kaamera, mis piltides liikudes neid pilte lugudena avab ja neid jutustab. Ning see vaatlev kaamera on ka kuulav kaamera, ta jälgib, uurib ja nõnda justkui kuulab neid pilte. Nii, omamoodi piirialas, on kokku saanud distantseerumine kujutatavast ja maksimaalselt kontsentreeritud kohalolek.

Omaette põnev on vaadata, kuidas liikumatutes, nendes piltides, on ka liikumine. Esiteks, kaamera liigub seisatud hetkedes, libiseb nende vahel ja üle nende, kes ses hetkes-pildis on. Ent liikumine näitab end vahel ka peatatud aja foonil, hetkelisuses endas. Näiteks stseenis, kus vagunites sõidetakse Siberi poole, väreleb algul valgus vaguni seespoolsel seinal ning see värelus on eraldi, rõhutatult esile toodud. See on liikumine, mis leiab aset nagu hingamine. See on justkui looduse aeg, midagi, mida ei saa katkestada. Samamoodi nagu tuul, mis paneb liikuma puulehed ja rätiku naise peas filmi keskel. Selline liikumise tungimine liikumatusse, hetkeaga, annab ka hetkest teise pildi. Teiseks, liikumatuid pilte saadavad kaadritaguse häälena Erna kirjad. Neid kirju loeb Ernat kehastav **Laura Peterson**. Nõnda saavad teisel tasandil kokku lineaarne, lugemises kulgev aeg ja hetk. See, kuidas Laura Peterson neid kirju loeb, maksab oma-



„Risttuules“. Kaader filmist. Biksti raudteejaam.
Mardo Männimäe foto

korda märkimist. Kõige lihtsam oleks ütelda, et ta loeb neid kirju ettekandmise reegleid eirates. Ja loeb müstiliselt hästi. Nii et öelda „hästi“, tundub isegi kohatu. Ja loeb nii, et need saavad päris isiklikuks.

Erna mees Heldur, keda kehastab **Tarmo Song**, on õigupoolest samuti koondkuju, tema koondkujulisus on omamoodi rõhuga. Kaitseliitlane, aga näeb välja nagu intelligent. Siberisse saatmisest alates Ernast eemal, aga see, kelle poole Erna aina oma kirjadega pöördub. Ja kes lõpuks, juba lahkununa, vastab oma ainsa kuuldud kirjaga nagu teiselt poolt. Siin, sellises dialoogis, ei toimu mitte ruumi, vaid aja ületamine.

Nõnda tekibki selles filmis mingi isemoodi kõla. On üldistus, on koondkujulisus ja on ka isiklikkus. Aeg osutab igavikule, õigemini igavik on ajas; võiks ka öelda, et aeg on igaviku hääle-

kandja, selles kohalolus liigub aga aeg. Vaatad liikumatuid pilte, aga ometi vaatad lugu. Ühel hetkel isegi unustad, et vaatad liikumatute piltide järgnemist.

3

Filmi „Risttuules“ puhul on sümboolne seegi – ma ei oska seda paremini öelda –, et ta ei püüa olla muud, kui ta on. See vorm, kuidas küüditamisest räägitakse, kõneleb väga selgelt sellest, kuidas küüditamine on filmitegijatel n-ö meie ühisest mälest leitud. Rääkimise viis on, nagu juba öeldud, ühelt poolt distantseeritud, teisalt just kohalolekut rõhutav. Aga üksnes kiitmine nagu ei sobi. Kompositsioonides, mis ühelt poolt toovad mitmeti esile detailid nii, et iga detail omandab äkki loo või miniatuuri staatuse, võib leida ka liigselt osutavat skulpturaalsust, kohati ehk liigset sümboolikat.

Teen siinkohal ühe kõrvalepõike. Esilinastuse järel trehvasin **Jaan Ruusi** ja ütlesin, et miskitpidi tundub lihtsam elada nii, nagu see film näitab – ühest hetkest teiseni. See teadmine hetkest teeb elu lihtsamaks, palju raskem on elada tavalist kulgevast elu. Ruus ütles, et vaat, nii kirjutagi. Hea küll. Ma poleks seda muidu meenutanud, aga tõden, et Jaan ütles õige asja, n-ö püüdis hetkes olulise.

Ja nüüd jõuan artikli alguse juurde. „Risttuules” räägib sellest, mis meie mälus on ränk ja karm, ning samal ajal vaatab seda kõrvalt. Selles vormis, kõige liigse justkui väljapuhastamises, on film ilmselt kergemini mõistetav ka kõigile neile, kes meie ajalugu ei tunne. See filmikeel lubab rääkida meie aja loost, ka ajalooüleselt. Tahaks loota, et

pärast filmi „Risttuules” võiksime küüditamise ajast teha ka traditsiooniliste vahenditega realistliku filmi. Aga küsimus, kuidas seejuures vältida šabloonidesse libisemist, on muidugi keeruline.

Kuidas anda tunnetuslikult edasi seda, kui kõrvuti on mõistetamatult vastukäivad asjad. Mu kodukülas, kui Määrü-ema Siberisse viidi, siis arvas ta, et läheb ühes lastega surema, asjade kaasavõtmisele ei mõelnudki. Kokkupakkimisel olid püssimeestena kõrval nii eestlane kui venelane. Eestlast see ei huvitanud, venelane aga ärgitas, et võta ikka vajalikud asjad kaasa, ega sa sinna surema ei lähe. Nii et kuidas inimene on. Pärast tuli Määrü-ema kepiga küürus üle põllu ja rääkis: „Aga kui ilus loodus seal oli.” Ja paps ütles: „Ma oleks võinud Volgaga sealt tagasi tulla.”

„Risttuules”. Kaader filmist. Seljaga Erna – Laura Peterson, tema ees kolhoosi esimees – Einar Hillep.



NARRATIIVSEST JA VORMILISEST AEGLUSEST FILMIS „RISTTUULES”

KADRI ROOD

Martti Helde „Risttuules” on teemaatiliselt küll üsna klassikaline ajaloofilm, kuid oma vormilise teostuse poolest midagi uut ja eripärast nii Eesti filmielus kui ka piiri taga. Küüditamist on Eesti filmides kujutatud vähe ning see (nagu ajalugu üldse) on tundlik teema, seega on tegu üsna julge ettevõtmisega. Eksperimentaalne

vormilahendus on filmile aga igati kasuks tulnud, sest viib selle tinglikumale tasandile ning rõhutab filmi staatust kunstiteose, mitte ajaloodokumendina. Seda saab kasutada ka kaitsekiilbina liigse politiseerimise ning ajaloolise täpsuse üle käiva vaidluse vastu. Kujutamise realistlikkusele ja naturalistlikkusele pretendeerivana jääks filmi

„Risttuules”. 3. stseeni võttepaik Kabala raudteejaamas.
Mardo Männimäe foto



tõlgendus peaausjalikult ajaloo ja „tõe“ valdkonda, praegu aga on põhjust rääkida filmist ka selle ajaloolist sisu hoopiski kõrvale jättes.

Ühe sellise vaatenurga tahaksingi siin anda, käsitledes just filmi vormilist ja kunstilist külge. Teatavasti koosneb „Risttuules“ põhiosa vaid mõnest võttest, mille kestel kõik osatäitjad püsivad täiesti liikumatud. Liigub ainult kaamera näitlejate vahel ja ümber ning avab edasi liikudes üha uusi vaateid ja (inim)kompositsioone. Dialoog puudub ning selle asemel kuuleme vaid peategelase häält, kes loeb ette oma mehele adresseeritud kirju. Selline tehnika teeb filmitegemise väga keerukaks, sest kõik, mida soovitakse näidata, peab algusest peale olema paigas ning tervikpilti arvestades peensusteni komponeeritud. Näitlejate liikumine, tegevus või dialoog protsessuaalsust edasi ei anna, seda peavad tegema tardunud žestid ning kaamera, mille kanda jääb dünaamika loomine. Tegelasel siiski ka liiguvad, kuid seda väljaspool võtet – kaamera pöördub tegelaselt millelegi muule ning kui ta taas tagasi jõuab, on näitleja tardunud juba uude positsiooni. Mõjuva kontrasti tegelaste liikumatusega loob see, et kõik muu kaadris (kardinad, riided, puud, rohi) liigub ja õõtsub tuules nagu ikka, vahel võib aga näha ka mõnd silmapilgutust. Maailm läheb edasi, kuid küüditatud on oma eludest välja lõigatud ning seisavad liikumatult, justkui väljaspool aega, mis kulgeb omasoodu.

Filmi „Risttuules“ võiks käsitleda kui „aeglast filmi“, kuid film annab aeglusele ka uusi tähendusi ja dimensioone ning moodustab aegluse ühe põneva erijuhtumi. Filmi võib nimetada aeglaseks kahes põhilises tähenduses: narratiivses ja vormilises. Nar-

ratiivne aeglus tähendab lihtsustatult öeldes loo aeglast arenemist ja/või seda, et loo jutustamine kestab kauem kui selle sündmuste tegelik toimumisaeg. Selle näiteks filmikunstis võib tuua stoppkaadrid või aegluubi, mis aeglustavad sündmuste tegelikku toimumiskiirust. Narratiivsete aegluste all võib aga mõista ka väikestele asjadele keskendumist, tegevuse asemel pigem seisundite kujutamist ning pidevast põnevuse ülalhoidmisest loobumist. Vormiline aeglus tähendab eelkõige pikkade võtete kasutamist ning käib sageli narratiivse aeglusega käsikäes, kuigi ei pruugi seda teha. Ühe pika võtte sees võib toimuda väga palju kiireid sündmusi, samas kui ühtainsat olukorda või seisundit võib esitada väga paljude lühikeste võtete abil.

Aeglane film oma kõige levinumas tähenduses kombineerib neid kaht aegluse liiki. Võtete pikkuse poolst on „Risttuules“ aeglase filmi musternäide ning staatilisus, mis tavajuhtudel on suhteline või pisut metafoorne mõiste, avaldub selles filmis lausa sõnasõnalisel tähendusel. Erinev on aga see, et kui muidu iseloomustab aeglast filmi sageli üsna staatiline kaameratöö, siis „Risttuules“ puhul on just kaamera arengu ja liikumise tekitaja. Kaamera liikumise tempo on siiski rahulik ning jätab vaatajale aega detailide märkamiseks. Film on teostuselt täielik vastand sellele, mida kinos tavapäraselt näha võib: montaaži tähtsus selles on minimaalne (samal ajal kui näiteks Hollywoodi filmides muutuvad võtted järjest lühemaks, olles praeguseks vaid mõne sekundi pikkused) ning seda asendab kaamera sujuv liikumine. Sellise võttega muudavad filmitegijad ülesande endale oluliselt raskemaks,

kuid ka tulemus on palju uudsem ja huvitavam. Tihti on just piirangud ja raamid need, mis käivitavad kunstnike loovuse.

Filmi narratiivne aeglus on vormilisest mõnevõrra komplekssem teema. „Risttuules“ on oma loo ja selle jutustamise viisi poolest selgem, konkreetsem ja narratiivsem kui enamik klassikalisi aeglase filmi kategooriasse paigutuvaid linatseoseid. See jutustab üht väga selgepiirilist lugu, kuid teeb seda siiski moel, mis lähendab teda narratiivselt aeglasele filmile. Aeglases filmis tähtsustuvad tihti filmiruum ning argielu väikesed detailid. See juhtub vormilisest lahendusest tulenevalt ka „Risttuules“, kuna igas filmiruumis viibitakse kaua ning see töötab ühtse tervikuna, mitte ainult tegevuse taustana. Filmi vaatlev ja ruumi tähtsustav iseloom tuleneb ka sellest, et puuduvad järsud plaanivahetused: üldplaanist lähiplaani liikumine toimub sujuvalt, peavoolu filmikeeles toimuks see aga lõike ja uue võtte abil. Iga stseen moodustab nii olulise osa filmist, et kõik selles sisalduv on paratamatult tähenduslikum kui mõnes tempokas ja lühikeste võtetega filmis, kus filmiruumi detailidel on vaid dekoratiivne roll. Huvitav on ka sündmuste aja ja nende kujutamise aja suhe filmis. Sündmuste reaalsel ajalisel kestust arvestades liigub film edasi väga kiiresti – kujutab see ju kõigest kolmeteistkümne võttega pikkade aastate vältel toimunut. Stseenid on aga keskmisest oluliselt pikemad. Kuna inimesed on liikumatud, siis on sündmuste kujutamine aja reaalse kulgemise suhtes loomulikult aeglustatud. Peamine viis ajas edasi liikuda on ellips ehk vahelejätt, mille abil jäetakse praegusel juhul aja kronoloogilises kulgemises vahele terveid

aastaid. Need sündmused aga, mis ecranile jõuavad, püsivad seal kaua.

Ei maksa aga unustada, et sugugi mitte kogu film pole üles võetud *tableau vivant*'i ehk elava pildina. Aega, mis küüditamisele eelneb ja järgneb, on kujutatud tavapäraselt liikuvate näitlejatega. Sümbolne kontrast küüditamise peatunud aja ning sellele eelnenud ja järgneva tavapärase ajalisuse vahel on mõjuv. Hästi on välja mängitud ka n-ö aja kulgu naasmine – kui Erna Eestis rongilt maha tuleb, seisab ta perroomil endiselt liikumatult nagu eelnevates stseenides, kuid elavneb siis nähtavalt ning hakkab kõndima, justkui taas ellu ärgates. Huvitavaks teeb filmi veel see, et aeg ei kulge selles kronoloogiliselt – faabula ja süžee ei lange kokku. Film algab sealt, kus peategelane Erna on juba kodumaal tagasi, liigub sealt aga kohe küüditamisele eelnevasse aega. Aga seegi pole tegelikult algusest alustamine, vaid toimub pigem Erna tagasivaate ja mälopildina. Ka Siberi aastate liikumatust katkestab tagasivaade eelnenud ajale. Korduvad katkendid juba alguses nähtud hetkedest, kuid lisanduvad ka mõned uued, mis avavad minevikus uusi tahke ja toovad möödunud idüllilise murenoodi. Näiteks saab tagantjärele seletuse filmi alguses toimunud kirjade kirjutamine ning näidatakse lahkuvaid sugulasi, taustal aga kõlab Erna kahetsus välismaale põgenemata jätmise pärast.

Dialogi puudumise tõttu saab väga oluliseks filmi heliline pool. Erna kirjad täidavad selles keskset ülesannet, jutustavad lugu ning hoiavad üleval vaataja tähelepanu, kuid tähtis on kogu helipilt alates **Pärt Uusbergi** kaunist muusikast kuni väga naturalistlike loo maailma kuuluvate helideni. Mõjuvaks muutis helid just see, et lii-

kumist ja nende helide tekitamist vaataja kaadris ei näe. Siiski kostab saabaste trampimist ja asjade kukkumist küüditatavate majas, muusikat, vaikeset jutusuminat ja palju muud, samal ajal on inimesed aga paigale tardunud kui vahakujud.

Hoolimata aeglusest ja staatilisusest suudab „Risttuules” tähelepanu pidevalt enesel hoida ning oma lugu väga kaasahaaravalt jutustada. Filmis on kokku saanud emotsionaalne puudutavus ning filmitehniline uudsus. Kummastusefekt, mille loob filmi vorm, aitab selle sisul paremini kohale jõuda ning jätab filmi veel kauaks ajaks mällu.

MARTTI HELDE on sündinud 23. augustil 1987 Kohila vallas Rootsi külas. Kohila gümnaasiumi lõpetas ta 2006. aastal, sellega paralleelselt ka Tohisoo kunstikooli.

2010 lõpetas ta Balti Filmi- ja Meediakooli bakalaureuseõppes režii eriala, 2012. aastast õpib Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia magistrantuuris näitejuhtimist. Ta on end stsenaaristika ja näitejuhtimise alal täiendanud Berliinis, Ankaras, Pekingis, Los Angeleses ja Londonis. Kuueteistkümnesele tegi ta kahekümneminutilise poliitilise satiiri „**Sigade Koalitsioon**” (2004). Filmid: 2007 „**Ta hammustab sind!**” (lühifilm); 2005 – 2007 „**Mineviku portree**” (dokfilm); 2008 „**Päev, mil ma kasvasin**” (lühifilm); 2009 „**Thibaut**” (lühifilm; UNICA festivalil Poolas hõbemedal 2009); 2010 „**Külm on**” (lühifilm); 2013 „**Superbia!**” (lühifilm); 2014 „**Risttuules**” (täispikk mängufilm). Martti Helde on teinud arvukalt reklaamfilme ja kolmel korral PÖFFi kinotreilereid, mitmed neist on pälvinud auhindu. 2012. aastal sai ta teise stipendiaadina Kaljo Kiisa nimelise noore filmitegija stipendiumi.

Martti Helde andmas juhiseid „Risttuules” võtteplatsil.
Mardo Männimäe foto



ELU ON SUUREM KUI MISTAHES FILM

JAANUS KULLI

„BASKIN“. Stsenarist, režissöör ja operaator: **Manfred Vainokivi**. Produksent: **Marju Lepp**. Helirežissöör: **Ivo Felt**. Monteerija: **Kersti Miilen**. On-line-monteerija: **Tanel Toomsalu**. Beta SP, 53 min, mustvalge ja värviline. © Filmivabrik, 2012.

„VAESTE KIRJANIKE MAJA“. Stsenarist, režissöör ja operaator: **Manfred Vainokivi**. Produksent: **Marju Lepp**. Helirežissöörid: **Ivo Felt** ja **Valter Jakovlev**. Monteerija: **Kersti Miilen**. On-line-monteerija: **Tanel Toomsalu**. Valgustaja: **Taivo Tenso**. Teksti loevad **Jürgen Rooste** ja **Tambet Tuisk**. Beta SP, 52 min, värviline. © Filmivabrik, 2012.

Dokumentalist **Manfred Vainokivi** kahel portreefilmil, „Baskin“ ja „Vaeste kirjanike maja“, on mitmeid ühisjooni. Esiteks kindlasti autori väljakujunenud käekiri, mida kogunud filmimehe puhul ei peakski ehk mainima. Mis aga Vainokivi kui operaatori esteetikas mõlema doki puhul silma torkab, on oskus lugu, teksti, dialoogi nii kogu filmi kui ka üksikute kaadrite mõne justkui juhuslikult kaamera ette jäänud detailiga võimendada. Ehk isegi põnevam, samas ka tinglikum ühisjoon mõlema doki puhul on see, et nii „Baskini“ kui „Vaeste kirjanike maja“ subjektiks on n-ö mitteametlikult perifeerseks kuulutatud või õigemini teatud (kultuuri)seltskonna poolt perifee-

„Baskin“, 2012. Režissöör Manfred Vainokivi.
Eino Baskin.



riasse tõrjutud ja marginaalseks määratud persoon.

Sest olgem ausad, „Vaeste kirjanike maja” on ju samuti tegelikult portreefilm. Küll mitte majast (kuigi ka sellest), ent ennekõike ikka kirjanik **Peeter Sauterist**. Tinglik ühisjoon on ju seegi, et mõlemal loojal on teatriharidus. Kui **Eino Baskin** lõpetas 1951. aastal Eesti NSV Riikliku Teatriinstituudi, siis Peeter Sauter 1984. aastal Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri. Neid ühendav eluline detail on ka see, et mõlema elus on naised mänginud märgatavalt suuremat rolli kui keskmise ja ontliku eesti mehe elus tavaks. Ning viimaks veel üks märk, mis mõlema kunstniku, oletatavalt siis ka tundliku meelega mehe ellu väga valusalt sisse sõitnud. Nii Baskin kui Sauter on pidanud matma ühe oma lastest. Püüdmata sellel emotsioone võimendaval seigal siinkohal pikemalt peatuda, tahaks märkida, et Vainokivi on selle elu ühe kõige väärastunuma varju, oma lapse kaotuse, suutnud mõ-

lemas filmis, eriti aga „Vaeste kirjanike majas” liigse dramaatika ja emotsioonita delikaatselt vaatajani tuua.

Edasi lähevad portreelood pigem lahku. Seega siis Eino Baskin ja Peeter Sauter. Esimene võiks olla teisele isaks. Et Baskini eluslepp on peaaegu poole pikem, on mõistagi ka tema loominguine pagas (jättes kõrvale igasugused kvaliteedi kriteeriumid) poole mahukam. Mis veel mõlema persooni eluhoiakuid eristab, on see, et kui Baskinil on terve elu olnud vägagi leiged suhted alkoholiga, siis Sauter, vastupidi, pole pitsi kunagi sülitanud, mida kinnitab ka „Vaeste kirjanike maja”, sest ligi kolmandik filmi temaatikast keskendub kirjaniku, loomisprotsessi ja alkoholi suhete analüüsile – mitte küll eriti kandvale ega järeldusteni jõudvale.

Kuigi Baskin ja Sauter on mõnes mõttes mõlemad (elu)kunstnikud, on lisaks nende erinevale loojanatuurile, iseloomule, käitumisharjumustele, kultuuritaustale, elukogemusele

„Baskin”.
Eino Baskin.



veel kümneid ja kümneid pisidetaile, mis kahe mehe elu, kunstnikunatuuri ja mõttemaailma ühisosa peaaegu olematuks muudavad. Miks Vainokivi aga just need mehed oma filmide persoonideks valis, teab ta loomulikult kõige paremini ise. Baskini puhul mängis oma osa kindlasti see, et kuigi eesti teatri *grand old man*'ist on ilmunud kolm raamatut ning kümneid ja kümneid intervjuusid, mis pole portreeritava mitmekihilisest ja kirevast elust jätnud kivi kivi peale, oleks olnud viimane aeg eesti rahva armastatud kunstniku mõtted elu loojangul filmilindile jäädvustada.

Eino Baskini avameelsus, milles kahtlemata on tubli annus näitlejale omast edevust, mida juudi rahvusest Baskinil on vähemalt kolm korda rohkem kui mõnel teisel tema ametivennal, on olnud alati hea sööt ajakirjandusele. Ka **Roman Baskin** märgib filmis, et isa on oma juttudes alati liialdanud. Umbes nagu üks õige kalamees, võiks sellest väitest välja lugeda. (Filmis ongi ju kasutatud lõiku telesaatel, kus isa ja poeg Baskin vetel lanti loobivad.) Sealsamas lisab **Ita Ever**, et Baskin kipub tihti fantaseerima.

Vaevalt oli ka Manfred Vainokivi sedavõrd naiivne, et oleks lootnud tiriida portreeritava elust päevavalgele midagi enneolematult uut, ja nii ongi film keskendunud või vähemalt püüdnud keskenduda ennekõike elukogenu ja kindlasti mitte lihtsa iseloomuga teatrimehe suhetele poja, eksabikaasa Ita Everi ja kolleegidega.

Eino Baskin on ka ise pärast filmi valmimist ajakirjanduses tunnistanud, et üheskoos püüti teha filmi, mis ei hakkaks kopeerima temast juba ilmunud elulooraamatuid. „Aga eks ta ikka läks nii, et kõik see, mis raamatutes-

se, eriti viimasesse jõudnud, on filmis mingil moel veel kord üle räägitud,“ raputas Baskin nii iseendale kui ka filmi tegijatele tuhka pähe.

Nii paradoksaalne, absurdne ja isegi kurb kui see ka pole, on Eino Baskin, väikesed erandid ehk välja arvatud, saanud vastu päid ja jalgu nii vene võimu kui taastatud vabariigi ajal. Keda on tembeldatud küll dissidendiks ja perverdiks, küll andetuks lavastajaks ja maotuks komöödiandiks, aga kellel, riigikorrale vaatamata, on olnud alati oma publik ja kellel pole kunagi olnud oma (teatri)maja. Kas maja teeb teatri, on iseküsimus. Ja ega Vainokivi film räägigi Vanalinnastuudiost ja selle asutajast, vaid ennekõike kunstnikust ja inimesest Eino Baskinist.

Loomulikult on filmis välgatusi ja üllatusi, mis sinna lisaväärtusi toovad ja mida kirjasõnas pole varem juhtunud lugema. Muhe on see, et Baskin on endist viisi eneseirooniline (miks keegi ei tee minuga Pampersite või puusärkide reklaame). Filmi kõige nõrgemaks lüliks on sünnipäevapidu, kus laua ümber istuvad Eino Baskini endised kolleegid **Maria Klenskaja, Ülle Kaljuste, Ivo Eensalu, Tõnu Aav** ja **Toomas Kall** ning kus suures plaanis saab esmaseks suhu kaduv viin ja sakuska, aga mitte Baskin. Süüakse, kallatakse suhu järjekordne pits ja siis justkui mokaotsast poetatakse Baskinist mõni mälestus. Kusjuures mõni sünnipäevaline, nagu Toomas Kall, kes ju ometi oli aastaid Vanalinnastuudios kirjandusala juhataja, aga ka Tõnu Aav, jäävad filmis lihtsalt vaikivateks kujudeks.

Hoopis põnevamad on Eino Baskini elulugu jutustavate taustatekstidega (fabritseeritud süüdistused, arreteerimised ja südamega haiglasse sattumi-

sed) pikitud Ita Everi ja Roman Baskini garderoobivestlused, kuigi ehk liigagi palju ja liigagi kauaks unustab režissöör kaamera Everi peale, kes küllap teadlikult objektiivis ees oma miimikaga, suu ja silmadega mängib. Kuigi ka nendest Baskini ja Everi stseenidest jääb mulje, et filmi autor jääb tulemuse ootusele alla, sest nii Ever kui ka noor Baskin on siin pigem kidakeelsed kui jutukad ning ega Vainokivi neid väga rääkima saagi. Huvitavam kui jutt on kaader, kus esiplaanil on Roman ja Ita taga peeglis.

Mis puutub vana ja noore Baskini keerulistesse suhetesse, siis see on ju üldteada fakt, aga ega sellele teemale ka Vainokivi oma filmis küüsi korralikult taha pole saanudki. Seda vastasseisu tuletab vaid korraks meelde eelmainitud sünnipäevalauas Maria

Klenskaja, kes tunnistab, et talle mõjus šokina, kui ühes proovis vana Baskini noore peale karjus ning kui Baskini koomast väljatulemise peale märgib Ever, et ikkagi tore, et mehel on mõistus korras, mispeale Roman salvab vahel, et tema selles päris kindel pole.

Filmi emotsionaalselt kõige mõjuvamad kaadrid on kahtlemata need, kus Eino Baskin räägib oma tütre **Nora** surmast, taustaks **Georg Otsa** aaria **Ruggiero Leoncavallo** ooperist „**Pajatsid**“ ning vanad kaadrid estraadikavadest, kus Baskin on laval ning rahvas saalis ennastunustavalt naerab. Iidne ja krestomaatiline võtte rahvast naerutavast narrist, kelle hing tegelikult nutab, aga see töötab.

Kui „Baskini“ üldtonaalsus on selgelt minoorne, siis heledamat poolt kannab ja sellega filmi rütmikat toni-

„Vaeste kirjanike maja“, 2012. Režissöör Manfred Vainokivi.
Manfred Vainokivi ja Peeter Sauter.





„Vaeste kirjanike maja”.
Manfred Vainokivi ja Peeter Sauter.

seerib Eino Baskini võluv ja šarmantne abikaasa **Veera**, kes kandis teda oma südames juba siis, kui mees veel teisele naisele kuulus. Filmi lõpukaadrites märgib Baskin talle nii omase musta huumoriga ja flirtides, et näitlejast ei jää siia maamunale muud kui üks väike kalmukivi Metsakalmistule, teades ometi, et lisaks elulooraamatutele jääb temast nüüd kunagi maha ka väga korralik portreefilm.

Vainokivi „Vaeste kirjanike maja” võimsad lõpukaadrid nullivad tegelikult ära kogu filmi esimese poole pikad köögivestlused joomise ja vaesuse teemal, kirjanikuks olemise ja kirjutamise teemal ning ma ei tea veel, mis teemal. Samas jällegi avakaadrid panevad kenasti paika filmi üldtonaalsuse: rongi silmipimestav prožektorivihk pimedas ja märjas öös ja **Jürgen Roos-**

te lugemas kaadri taga oma luuletust. Rong, Rooste luuletused ja „**Rohelised niidud**” meeskvarzeti esituses on kolm märksõna, mis seda filmi emotsionaalselt väga ja väga toetavad. Korraks ühes kaadris, järjekordses vestluses Sauteri köögis, kui akna tagant kostab lõgiseva rongi möödasõit, mainib ka filmi autor: „Kuuled, sinu elurong läheb ja sa ei näe isegi rongi tagumisi tulesid.”

Nagu juba algul öeldud, on „Vaeste kirjanike maja” tegelikult portreefilm Peeter Sauterist, kuigi kaadrites figureerivad aeg-ajalt ka selle maja mõned teised elanikud, nagu näiteks **Olavi Ruitlane**, kelle suust jääb kostma vaid postulaat, et kui masendav tegelikult on see kirjaniku elu, ja **Jaan Pehk**, kes ei kosta kohe üldse mitte midagi. Et siis vaid üks nutt ja hala. Kirja-

nikud on vaesed ja kirjutamine pigem enesehävituslik protsess. Õnneks päris nii siiski pole, sest nendesse lõpututesse mitte kuhugi jõudvatesse minoorse alatooniga filosoofilistesse köögivestlustesse toovad mingit helgemat poolt, aga koos sellega ka teatud rütmikat nii pildi taustal kõlavad Rooste luulekatked kui ka kaadrid maja trepikojast, käsipuust, mis oleks justkui märk selle maja kunagisest hiilgusest.

Aga vaid korraks, sest ikkagi rohkem ja pikemalt peatub objektiiv tuule käes vibaval aknaraamil, millelt värv maha koorunud, või kõikuval uksehaagil. Rääkimata kinniseotud raamatupakkidest kuskil räämas aknaklaasi taga, mis justkui annaksid mõista, et ega neid keegi kavatsegi enam lahti pakkida ja lugema hakata. Või isegi kirjutama asuda, sest eelmises kaadris kurdab Sauter, et pole ammu kirjutanud, kuigi tahaks seda väga teha. Nii prevaleerivad sotsiaalsed probleemid selles vaeste kirjanike majas kunstiliste üle, mida Vainokivi selgelt nii teksti kui pildiga veelgi võimendab. Mitte kordagi selles filmis ei istu peategelane (ega tegelikult ka ükski teine kirjanik) arvuti või kirjutusmasina taga, vaid ikka ja jälle aknalaual. Taustaks tume öö. Muidu selles halli taevaga loos on kaks koomilise värvinguga kaadrit, mis pildile erksust lisavad. Kui Sauter ei taha korterisse korstnapühkijat sisse lasta, sest ta kass on parajasti stressis, ning kui ta ajab kilekoti jala otsa ja valab sinna viina sisse. Mis rituaaliga on tegemist, jääb küll täiesti arusaamatuks. Ning veel üks kaader. Kui Sauter koos oma kõige noorema (?) tütreaga ühe toa ust maalingutega kaunistab. Üks ja ainus kaader, kui Sauter on koos oma lapsega. Ühest lapsest on veel juttu. Paraku vaid mineviku vormis. Suures

plaanis on Sauteri supikaussi hoidev käsi ja juustuleib aknalaual. Ma ei tea, miks, aga selles kaadris on miskit lausa eksistentsialistlikku kurbust. Aga võibolla omandab see kaader märgilise tähenduse sellele järgneva Sauteri pihtimuse põhjal: „Kustas istus aknalaual, suitetas ja raputas tuhka õue. Vaatasin oma poega ja olin üpris õnnelik, sest temagi oli õnnelik ja heas seisus. Mingi aja pärast olin sama aknalaua juures ja tõstsin Kustase tuhka kolmesse vanasse kuivainetopsi: „Manna“, „Tangud“, „Jahu“.” Jälle surm, nagu Baskini filmis. Jälle lapse kaotus. Kui aga „Baskini“ filmis mängitakse see välja arvatavasti teadlikult dramaatilisel ja teatraalsel, siis „Vaeste kirjanike majas“ võtab Sauteri tekst, kuidas ta räägib kolmest kuivainetopsist, lihtsalt oimetuks. Mis paraku on hoopiski mõjuvam. Ja kindlasti on õigus Jürgen Roostel (ühtlasi oleks see ka hinnang Manfred Vainokivi filmile), kui ta pärast Peeter Sauteri teksti paralleelselt lõputiitritega pooldeklameerides, poollauldes deklareerib: „Elu on suurem kui mistahes film.“

VAHUR LAIAPEA MUUTUMISED

PEETER SAUTER

„**VESKIMEES**”. Režissöör ja operaator: **Vahur Laiapea**. Käsikiri: **Juhani Püttsepp** ja **Vahur Laiapea**. Toimetaja: **Juhani Püttsepp**. Monteeriija: **Urmass Sepp**. Tõlge võru keelde: **Urmass Kalla**. Teksti luges **Merle Jäger**. Muusika: **Jaak Luts-oja**. Produutsent: **Vahur Laiapea**. 26 min, värviline. © Icoon, 2012.

„**TAAVI KUI TAAVI ISE**”. Režissöör ja operaator: **Vahur Laiapea**. Montaaž ja ar-vutigraafika: **Urmass Sepp**. Muusikavalik: **Liisa Hirsch**. Produutsent: **Vahur Lai-apea**. 25 min, värviline. © Icoon, 2012.

„**FRAGILE. NÄGEMISENI LAVAL**”. Režissöör ja operaator: **Vahur Laiapea**. Monteeriija: **Urmass Sepp**. Kasutatud muusika: **Taavet Jansen, Jaan Tätte jr, Knut Olaf Sunde ja Tiago Cerqueira**. Kasutatud fotod: **Jaan Ulst**. Muusika: **Liisa Hirsch**. Kirjeldustõlge filmis: **Kad-rian Hiie**. Tantsuprojekt **Fragile**. Eesti: **Plexus**. Koreograaf: **Ajjar Ausma**. Portu-gal: **Edge**. Koreograaf: **Ana Rita Barata**. Norra: **Touched**. Koreograaf: **Kjersti K. Engebrihtsen**. Produutsent: **Vahur Lai-apea**. 40 min, värviline. © Icoon, 2013.

Vahur Laiapea on aastaid teinud dokfilme, kus on näidatud marginaalset, perifeerset, eripärast inimolemist ja kõrvale pole delikaatselt antud mitte ühtki autorikommentaari. Vaataja oma asi on muiata, mõistatada, kaasa tunda. Lähenemine on andressöödi-lik. **Andres Sõõt** lasi juba aastate eest portreeritava olla nii totter või tore, nagu too soovis ja oskas. Ja tõsi ta on

– enamik meist on ju mõlemat ja pole põhjust dokis üht poolt maha vaikida ja teha inimesest ainult tola või pühak. Enamasti hakkame kaamera ees män-gima mingisugust rolli, kujuteldavat iseennast, mis tahab tore olla, ja hiljem hoiame kätega peast kinni ja käime fil-mi autorile pinda, et seda kõike ei to-hi mingil juhul näidata. Küllap on nii portreeritavate vastutule all olnud ka Laiapea.

Laiapea lõikab meile viilaka elu, millist me ise ei oska otsida, ja serveerib ekraanil. Need kinotükid (mis mulle on olnud sümpaatsed) ei ole jõudnud telesse ja üldse on neid laiemalt näida-tud vähe. Liiga erilised ja omamoodi on seal peategelased ja liiga minimalistlik (tele jaoks) nende esitlemine. Vaikiv au-tist, kes tantsib üksi mere kaldal; mees, kes pärast naise surma ehitab naisnuku ja esitab nukuga publiku ees tantsu-umbreid, või vene daam, kes lauleldes esitab oma poetilist teatritükki Jeesuse visiidist Eestisse.

Erand oli ehk koos **Peeter Simmiga** tehtud populistlikum film ihtüoosihai-geest „**Inimene pole kala**” (2004), kus oldi sentimentaalsemad, seletavamad ja mängulisemad ning milles akvaariumi demonstreerimine ja kreatiivne pealkiri mulle ära viskasid. Ihtüoosihai-ge ei ole jah kala ja me teame selle-sarnase pealkirjaga rokilugu, aga mis need siia puutuvad. Ka inimesed, kes ihtüoosihai-ge (teadmatusest) võõras-tavad, ei pea teda kalaks.

Aga selge, et autorikommentaari-ga film leiab rohkem näitamist, seda



„Veskimees”, 2012. Režissöör Vahur Laiapea.
Aleksander Zupsmann.

on lihtsam vastu võtta, sest meile seletatakse sisu lahti, me ei pea mõista püüdumisega oma pead vaevama. Samas pöörame me nii vähem tähelepanu haige (või kummalise välimusega) inimese isikule haiguse taga. Me hakkame haigust vahtima nagu ilmaimet või *circus Barcelona*’t, ehkki film on näiliselt tehtud just sellise hoiaku kritiseerimiseks.

Ja nüüd tundub mulle, et Laiapea on veidi väsinud peaga vastu seinajooksmisest ja hakanud tegema üsna tavalist dokki, kus näidatakse ilusa valgusega looduse või interjööri taustal tarmukat inimest, keda eluvõitlus on karastanud, ja saateks räägitakse toredat juttu. Selliseid filme hakatakse näitama rohkem ja selliste filmide

jaoks on kergem leida raha. Ega midagi halba selliste kohta öelda ei saa, aga seda kraami on ilmas palju. Kadumas on dokist vaikus, mis lasi elumõistatusel esile tõusta ja heal juhul peatas aja, st pärast vaatamist raputasid pead ja pidid end teisest reaalsusest, mis aja unustama pani, tagasi tooma.

Võib muidugi olla, et nii teeb Laiapea koostööfilme, teeb siis, kui ta ei saa teha põikpäiselt omamoodi.

„**Veskimees**” (2012) ongi tehtud kahasse stsenaarist **Juhani Püttsepaga**. Ei oleks sobinud Püttseppa petta ja korraliku lahtiseletava doki asemel lihtsalt näidata, kuidas 96-aastane **Aleksander Zupsmann** ehk **Ale** käivitab Kütiorus sada viiskümmend aastat vana (vesi) veskit, mida enam vaja pole, sest üm-

berkaudsed põllud on võsas ja söötis ja enam ei tule veskiõu veskiliste vankreid täis nagu muiste (aga vana mölder käivitab veski siiski, lihtsalt prooviks). Tõsi, kõik, mida Zupsmann räägib, on informatiivne ja huvitav. Kuidas pääses kahel korral küüditamisest tänu vallakirjutajast pruudile, keda tsikliga sõitma viis ja kellele nüüdki kohtudes käe igatsevalt külge paneb. Ja soe on ka **Merle Jäegeri** poolt lõunaesti murrakus peale loetud tekst, mis seletab ilusti ära, kuidas Aleksander haiglasse kukkus ja paranedes Tartu Milli veskit uudistama viidi.

Jah, võimalik, et ma olen mõttes Laiapea varasemates filmides liialt kinni. „Just point camera at life,“ mida soovitas **Andy Warhol**, pole laias ilmas laialt kasutatav kinotegemisviis. Küllap peavad autoripositsioon ja tegelase väljajoonistamine olema ilusti tasakaalus ja ilmselt on õnnelik ka va-

na mölder, et teda on näidatud esinduslikult, aga mitte minimalistlikult ja mõistatuslikult.

Aga „tore mees aja hammasratas- te vahel vapraks jäämas“-filme saab teha palju ja tehaksegi. Mis on Zupsmanni inimlik eripära ja karakter, siin reljeefselt välja ei joonistu. Mees jääb lihtsalt toredaks onksiks. Ei pakuta ühtki totrust ega negativismi. Jah, kas alati peab? Laiapea Siberi Haida küla võidupäevaettevalmistuste dokis oli inimlikke pentsikusi ridamisi ja mööda päid-jalgu sai Laiapea filmi eest ka etnograafide-kaastegijate käest, kes Kinomaja näitamisel end Laiapeast distantseerisid ja leidsid, et Siberi seto memmesid oleks tulnud eksponeerida puhtalt ja paraadlikult ja nii, et nad ise rahul oleksid.

Aga ehk on „Veskimees“ vaid vahepala Laiapea otsingutes.



„Veskimees“.
Aleksander
Zupsmann.



„Taavi kui Taavi ise”, 2012. Režissöör Vahur Laiapea.
Philippe Jourdan ja Taavi.

„**Taavi kui Taavi ise**” (2012) näitab neljateistaastast nutikat ratastoolipoissi, väikest vanainimest, kelle luude arengu probleemi ei seletata. (Mis see seletus aitakski.) Me küll saame aru, et samasugune probleem on olnud läbi elu ka ratastoolis proua **Sirjel**, kes on siiski sünnitanud keisrilõike abil lapse. Minu jaoks on hea, et meditsiinilist poolt lahti ei räägita. Näidatakse inimesi nende eripärasel elus. Ja kui sentimentipedaali ei vajutata ja me Taavile kangesti kaasa tundma ei hakka (ta ise seda ei eeldagi), saame rahunud jälgi isiksust. Varavana ja ilmselt palju lugenud Taavi on sõnaosav, tal on luul inimesi intervjuuerida, ehk on ta seda näinud teles, ja võtab ajakirjaniku rolli. Aga poiss on kaheksane ja jookseb mõnikord jutuga puntrasse. Ja Laiapea seda muidugi välja ei löika. Markantne on näha last intervjuerimas katoliku

kiriku eestkõnelejat **Philippe Jourdani**. Olgu Taavi usuteemalised küsimused ivake tottrad, neile sekundeerib täiesti samal tasemel vaimulik, kes räägib oma valmis pandud juttu jumala rahuga, sõltumata sellest, mida parajasti küsitakse. Ja mõlemad on erakordselt kenad ja viisakad.

Toome näite. Taavi küsib: „Kas teie arvates inimene on jumalaga võrdne või on inimene madalamal positsioonil?” (Hea küsimus. Selle peale annab tulla ja katsu sa vastata.)

Jourdan eelistab otse mitte vastata ja libiseb eemale: „Sa sõltud sellest, kes on su loonud... Meie ei näe jumalat, aga tema näeb meid kogu aeg... Me ei tea, mis ta mõtleb...”

Niisiis, mis vastuse Taavi sai? Minu meelest mitte mingit. Pigem viite, et otsest vastust pole.

Veel üks Taavi küsimus: „Miks

maailmas ühtedel inimestel läheb paremini, õnne mõttes, ja teistel läheb halvemini?”

Ega sellelegi ei ole midagi vastata ja katoliiklane libiseb igaks juhuks radele, kus ta end kindlalt tunneb: „Mida tähendab halvemini ja paremini? Mida me inimeste elust näeme, on väline... Inimese elu algab, aga ei lõpe kunagi... Elu Maa peal on proov... Jumal armastab võrdselt iga inimest...”

Ümar jutt. Aga ehk tahtis isa Philippe viidata, et elu ratastoolis võib olla sama õnnelik või isegi õnnelikum kui elu kirikuõpetajana? Vist siiski mitte.

Saame teada, et elu eesmärk on armastus. Kui abstraktne. Taavi ei oska sellega midagi peale hakata. Taavi oma julgusega naiivselt küsida mõjub inimlikumalt, kui Jourdan osavalt vastustega end välja keerutades. Kas Taavi saab vestlusest jumala kohta midagi teada? Vist jääb mulje, et jumal on kõva tegija ja me peame kõike jumalikku lihtsalt

aktsepteerima. Jumal pole mõistmiseseks. Õnneks Taavi ei küsi otse, miks tema peab ratastoolis olema ja Jourdan elab palju lähedamalt, et kas jumalal võib olla sellega mingi plaan? Laiapea pole Taavile teemat ette söötud, see poleks tema stiil (aga tema nõks on viia haige poiss jumala esindaja juurde). Küsimus jääb ometi õhku kaadri taha. Ja peas vilksatab, et kui Taavi hakkaks tõsimeeli jumalalt abi nõudma, või selgitust, võiks ta sattuda plindrisse, millest praegu on teda päästnud loomupärane tervemõistuslikkus.

Eks ongi raske positsiooni valida, kui sind pannakse filmis vastamisi terase erivajadustega poisiga, kes kohati udu ajab (Laiapea eksponeerib seda täiega). Kriitiline olla ei sobi, haletseda ei passi, kuidas käituda? Kõige lihtsam on poisi mänguga kaasa minna, tema tasemele laskuda ja siiski püüda jääda väärikalt õpetlikuks (aga see viib ninunänutamiseni). Nii juhtub kaadris



„Taavi kui Taavi ise”. Kloun Tuut ja Taavi.



„Fragile. Nägemiseni laval”, 2013. Režissöör Vahur Laiapea.
Hedy tantsuproovis.

ka **Priit Pulleritsuga**, kes briifib Taavit ajakirjanikuametis. Lõksu ei kuku aga ratastoolis Sirje ega kloun **Tuut** ehk **Toomas Tross**, kes võtavad Taavit endaga võrdsena ja ei pööra tema ratastoolikasutamisele suuremat tähelepanu. Nii annab Laiapea siin (nagu ka mõnes teises filmis) koht järelmõtlemiseks, kuidas puudega inimese seltsis käituda. Patroneeriv hoiak on mäge.

Laiapea stiilis filmi tegemise puhul on oht, et film hakkab venima. Kui filmitav pole piisavalt haarav, intrigeeriv, filmi käigus ei tule juurde värskeid momente ja sisulisi pöörded, on enesekordamise oht. Ja milline režissöör siis oma materjali nii kriitiliselt oskaks näha, et kääridel muudkui välkuda la-seks.

„**Fragile. Nägemiseni laval**” (2013) annab loo pimedaks jäänud **Hedyst**, kes tahab tantsida ja kes võetaksegi tantsutruppidesse Eestis, Norras ja Portugalis. Näeme rutiiniseid proove, kus pime tantsija (kes kardab, et ta võib välja näha kole ja rohmakas, ta räägib sellest)

tuleb kannatlikult sulandada truppi ja ühisesse tantsuliikumisse. Tantsijate ja koreograafi vahel on pingeid, mida ei unustata isegi kaamera ees, aga vajadus hoolitseda kogu aeg pimedas Hedy eest hoiab ära konfliktide eskaleerumise. Kui sul on trupis pime tantsija, siis oleks mäge omavahel suure kunsti üle piike murda. Ja pime tantsija on varandus, sest küllap on nii võimalik saada raha tantsuprojektidele, mis muidu ei pruugi olla üldse lihtne. Sama võiks ju õelalt öelda ka Laiapea kino kohta – aga kas on vaja. Selge on aga, et kui sa puuetega inimestega teed etendusi ja filme, siis kõnnid õhukesel jääl. No minu meelest Laiapea läbi jää ei vaju, sest nagu kloun Tuut ja ratastooli Sirje, võtab ka tema oma tegelasi kui endasuguseid ja ei hakka neid eriliselt silutama ega kellegi pihta sülitama (ihtüoosihaike filmis panigi kukalt kratsima retooriline etteheide, et haiget ei tahta tööle võtta – no kas te ise võtaksite oma kohviku kelneriks punasilmse ja ketendava nahaga ihtüoosihaike, kes ju



„Fragile. Nägemiseni laval”.
Hedy.

mitte kedagi ei nakata?). Laiapea kino vaadates tuleb mõte, et ega me ei tea, kuidas võime paista teistele me ise ja küllap on meilgi veidrusi ja eripärasid, puudeta inimest ei eksisteeri.

Hedy harjub laval liikuma, talle teha kättpidi talutades selgeks lava suurus ja suunad, kus on aksid ja kus on seinad. Varsti liigub ta nii vabalt, et ei ole enam efekti, et kuidas ikkagi pime inimene tantsib (mida tantsuetenduse vaatajale müüa). Vaadates mõtled, et kas ta on ikka päris pime. Ja nüüd on filmis koht, mis teeb selgeks, et tüdruk on küll täiesti pime. Nimelt talutab teda kättpidi mööda lavaserva tantsupartner ja keegi kolleegidest otustab neid ehmatada ja hüppab nende nina ees kulisside vahelt välja. Talutaja ehmatab, Hedyd reaktsioon puudub – järelikult tal polnud millegi peale eh-muda, järelikult on ta pime.

Jäin mõtlema, kas Laiapea instse-neeris selle efektse stseeni või oli asi juhuslik? On sel tähtsus? Vastust ma ei tea.

Aga jah, „Fragile” film kipub veni-ma. Venimist on olnud raske vältida, sest üles on olnud vaja võtta kolm tantsuprojekti, mis olemuselt on sarnased – põhiline neis on pimedate tantsija integreerimine etendusse.

Üks paradoks tuli vaadates veel pähe. Film võiks olla huvitav eelkõige teistele pimedatele, eriti neile, kel on kihu tantsida. Aga nemad filmi iialgi ei näe. Võibolla peaks neile filmi lihtsalt ümber jutustama. Nii on puuetega inimeste filmimise puhul kõige suurem kari ehk filmida pimedat, sest ta ei saa pärast isegi öelda, et kuule, ma ei ole siin kaadris ilus, äkki viskad selle koha välja. Ta peab sind usaldama või usaldama sõpru, kes filmi vaatavad ja heaks kiidavad.

Väikese paisutusega võib öelda, et kui meist film peaks tehtama, avastame vaadates, et oleme siiani olnud pimedad selle suhtes, kuidas me teistele paistame. Ennäe, selle mõistmiseks tuli vaadata lugu pimedast tantsijannast.

KELLEL ON JA KELLEL POLE

Festival „Maailmafilm“

15.–22. märtsini Tartus

MATHURA

„Maailmafilmi“ festivali on Tartus peetud juba päris mitu kevadet. Kui mitu, ei oskagi enam öelda, sest ka festivali korraldajad ise on loobunud järke pidamast, plakatitel enam numbrit kirjas pole, on lihtsalt teade, et „Maailmafilm“ toimub. See on iseenesest lähenemine, mis haakub hästi festivali muu „ideoloogiaga“ – auhindu ei jagata, hinnanguid ei anta, filmid ei jagune siin suurteks ja väikesteks. Korra aastas maailm lihtsalt tuleb ja saab nädalaks Tartus kokku. Ja üks antro-

poloogilise dokumentalistika esmane huvi olegi vaadelda ning lasta igapähele ise jõuda oma otsusteni. Nii ka „Maailmafilmil“.

Möödunud aastal kolis festival oma endisest asupaigast Ateena kinost Tartu Uude Teatrisse Laial tänaval. Publiku huvi ei paistnud selline ümberkorraldus õnneks eriti mõjutavat, mõne õhtuse programmi ajal oli saal peaaegu viimase kohani täidetud. Sel aastal toimus festivali eel ka konverents, kus mälestati möödunud aastal meie



„Hääled tundrast – viimased jukagiirid“, Holland, 2013. Režissöör Edwin Trommelen.



„Hääled tundrast – viimased jukagiirid“.

hulgast lahkunud **Juri Vellat**, metsaneetsi šamaani, keda kümmeaastat tagasi portreeteris meelde jäävas filmikeeles **Liivo Niglas** ning kelle kirjutisi, luuletusi ja jutte, on eesti keelde vahendanud **Art Leete** ja **Arvo Valton**. Kui selleaastast festivaliprogrammi kuidagi üldistada, mis, arvestades selle kirevust, on ju alati üksjagu tänamatu tegevus, siis võiks lihtsalt öelda, et see oli sama mitmetahuline nagu meid ümbritsev maailm ise. Mitmekesisust peegeldab juba ainuüksi filmimispaikade geograafia, mis ulatus Mehhikost Vietnamini, Siberist Aafrikani, Tokio metropolist Prantsuse Alpide inimtühjade mägedeni. Üks tavapärastelt korduvaid teemasid oli sellelgi aastal erinevate vanade traditsioonide ja eluviiside hääbumine. Ent fakt, et selle teema juurde annab veel aastast aastasse naasta, kinnitab, et maailmas on piisavalt hääbuvat ja huvitavat, mis pole päriselt kadunud.

Lähemalt peatuksin siinkohal kolmel filmil. Nende esiletõstmine on mõistagi sügavalt subjektiivne otsus, ent usun, et nii või teisiti annavad need filmid märku „Maailmafilmi“ märkimisväärselt kõrgest keskmisest tasemest. Alustan hollandi kineasti **Edwin Trommeleni** looga „**Hääled tundrast – viimased jukagiirid**“. Režissöör räägib siin keeleuurijast **Cecilia Odést**, kes on võtnud oma südameasjaks talletada ja hinges hoida peaaegu välja surnud jukagiiri keelt. Keele viimaste kõnelejate abil tähendab ta üles pärimuslaule ning koostab õpikuid, mõistes, et edu saavutamiseks peab ta elus hoidma mitte ainult ühte keelt, vaid suutma mõtestada tervet jukagiiride traditsioonilist maailmapilti. Filmi keskmeks on ühtpidi terav kriitika nõukogudeaegse kolonialismi kohta, mis rahva ümberasustamise ja omakeelse hariduse keelustamise kaudu jukagiiri kultuuri peaaegu hävitas-

ki. Jukagiir **Vassili** räägib, kuidas ta lapsena tänaval kohaliku täitevkomitee esimeest kohtas ja too temalt küsis: „Mis rahvusest sa oled?” Noor koolipoiss vastanud, et on jukagiir, mille peale auväärt võimuesindaja teda peksma hakkas ja nõudis: „Sellist rahvust pole olemas!”

Teisalt kannab Trommeleni film endas arusaama keelest kui maailmapildi talletajast ning ka vastupidi – keele sõltuvusest teda ümbritsevast keskkonnast ja kultuurist. Suurem osa jukagiiride vanu rahvalaule räägib tundratööst, eeskätt põhjapõtrade kasvatamisest, ning see on traditsioon, mis on tänapäeval hääbumas. Ent kui hääbub teatav eluviis, siis kaotavad tüki oma elujõust ka sellest eluviisist lähtunud pärimuslood ja laulud. See on oht, mis ei ähvarda ainult hääbuvaid keeli, vaid

mitmeid neidki, mis on pealtnäha terved ja elujõulised. Eks hakka eesti keeleski kunagise maaelu sõnavarast mõndagi ununema; pole vist palju neid, kes kasutaksid või isegi tunneksid selliseid sõnu nagu „kirn”, „äke”, „suga” vmt. Teatav keele ja kultuuri uuenemine on muidugi loomulik ja paratamatu; Trommeleni filmi jukagiiride puhul tõuseb aga küsimus laiemast keele- ja kultuurimälu kadumisest.

Ent hääbumise kujund toimib kõnealusel filmis veel ühel tasandil: film algab „peategelase”, keeleuurija Cecilia Odé teatega, et ta põeb vähki ning on suremas. Sureva inimese jõupingutused sureva keele ülevõtmiseks muutuvad seega eriti kõnekaks ja sümboliseks. Trommeleni filmist saab justkui kahekordne itk, mis annab teosele erilise narratiivse jõu.

„Luigelaul”, Prantsusmaa, 2013. Režissöör Aurélie Jolibert.





„Tšellolood”, Luksemburg, 2013. Režissöör Anne Schiltz.

Hääbumisest rääkis omal moel ka prantsuse dokumentalisti **Aurélie Jolibert’i** film „Luigelaul”. Film jälgib vana lambakarjuse **Francise** viimast suve kaugel eemal inimasustusest, kõrgel Soulas’ mägedes – rohkem ei ole tal jaksu suvehooajaks mägedesse lambaid karjatama minna. Lool lasub teinegi tume vari: naisterahvas, kellele Francis oma ameti pärandama pidi, on vahetult enne filmivõtteid õnnetuses surma saanud. Keset võrratuid mägimaastikke jälgib võttegrupp nüüd meest, kelle elu on väliselt väga üksildane. Ent ometi ei tunne ta end ise sugugi üksildasena. Francis näib olevat üks neid õnnelikke hingi, kes just läbi üksilduse on leidnud osaduse millegi suuremaga väljaspool inimest. Inimene pole kunagi üksi, usub ta. Tema ümber kasvab rohi ja on taimed, linnud ja loomad, tuul ja päike, ja kõik

needki elavad ja hingavad ja suhtlevad mingil moel meiegagi. Selline äratundmine annab muidu raske alatooniga filmile ülendava helguse. Jolibert’i film tuletab vaatajale meelde, kuidas askeetlik, ilma mugavusteta elulaad võib avada inimeses midagi, milleni ta muidu oma mugavuse keskel ei üritakski küündida.

Neist kahest filmist väga erinev oli Luksemburgi kineasti **Anne Schiltzi** linateos „Tšellolood”. Tegu on ebatavalise portreefilmiga, kus portreeritavaks pole mitte persoon ega rahvus, vaid hoopiski 300-aastase mineviku-ga instrument – tšello. Schiltz räägib tšellost inimeste vahendusel, kes sellega ühel või teisel viisil oma elus seotud on, olgu nendeks siis Viini tšellomeistrid või Berliini filharmoonia tšellistid või hoopiski kuulsa oksjoni-firma Sotheby’s kõrgprofessionaalsed

eksperdid. See, mis neid kõiki ühendab ja mis moodustab ka filmi mõttelise keskme, on mõistmine, et muusikainstrument ei ole pelgalt ese. Neile, kes tšelloga oma elus lähedalt seotud on, muutub see pill hingestatud olevuseks; ta on neile sama kallis ja tähenduslik nagu teisele inimesele mõni ta lähedane. Vaevalt et muidu oleks kellelgi indu oma röövitud instrumenti maailma teisest otsast taga ajada; vaevalt et muidu oleks ka seda vääramatut rõõmu, millega filmis ülesastuvad tšellistid musitseerivad. Sedasi lisab Schiltz muusika hingestamisele mitu tasandit – see ei ole ainult muusikakirjutamise ja muusikamängu küsimus. Ühe instrumendi hinges, tema helides, mängib rolli kõik: see, kuidas puu kasvas, kuidas puitu vooliti, kuidas seda hoiti, lakiti; kuidas pill kokku pandi. On vist ütlematagi selge, et

see kõrgetasemeline film võiks huvi pakkuda igale tõsisemale klassikalise muusika austajale.

Lõpetaksin aga mõttega festivali ühest lühimast filmist, milleks oli **Martin Gruberi** üheksaminutine „**Meie misjonärid**”. Film räägib sellest, kuidas kristlikud misjonärid saabusid ühte rannakülla Guineas (Lääne-Aafrikas) ning kuidas nende püüded oma usku siin juurutada läbi kukkusid. Misjonäride (suhtelisele) jõukusele viidates nendib üks külaelanik: „Nad olid lahked, aga mis ühist keelt saavad leida need, kellel on, ja need, kellel pole.” See mõte jäi mind pärast festivali kummitama, sest omada võib ju mitte ainult vara, vaid ka näiteks avatud meelt ja uurivat vaimu. Neil, kellel on, lasub ehk just viimase kohustus, ning selle rikkalikku peegeldust võis „Maailmafilmil” kohata küll.

„Meie misjonärid”, Saksamaa, 2013. Režissöör Martin Gruber.



Laura Peterson aprilis 2014.



PERSONA GRATA

LAURA PETERSON

Alustuseks veidi eluloolist. **Laura Peterson** on sündinud 30. septembril 1983. aastal. Õppinud algkoolis Gustav Adolfi gümnaasiumis, seejärel Vanalinna Hariduskollegiumis (VHK), kus lõpetas teatriklassi aastal 2001. Kooliaeg jätkus Eesti Humanitaarinstituudi (EHI) teatriõppe kolmandas lennus, seal veedetud aasta järel astus ta Eesti Muusikaakadeemia kõrgemasse lavakunstikooli **Priit Pedajase** juhitud kursusele. Lõpetas XXII lennus 2006. aastal. Teatritee viis teda algul näitlejaks Tartu Vanemuisesse, 2009 pöördus Laura aga tagasi Tallinna ja asus näitlejana tööle Theatrumis. Abielus näitleja **Ott Aardamiga**, peres kasvab kaks last, poeg **Abram**, kes varsti saab kaheseks, ja pisitütar **Sonja**. Hiljuti linastunud küüditamisest kõnelevas kodumaises filmis „**Risttuules**“ mängib Laura Peterson peaosalist Ernat.

Kohtume Lauraga Telliskivi trammipeatuses. Romantiline kohalik on varem sügavalt läbi kaalutud. Trammipeatus on nimelt Laura kodust ühe keskmise lapsekäruga jalutuskäigu kaugusel ja Sonja peab mõistagi emaga koos olema. Jalutame Telliskivi loomelinnaku poole, kus loodetavasti ootab meid mõni kohvik, ja Laura tõdeb, et õigupoolest ei ole ta intervjuu mõttest üldse vaimustuses, kuna on seoses filmiga „**Risttuules**“ „juba nii palju rääkinud“, ja pealegi ei arva ta, et tal üldse on „midagi väga olulist rääkida“. Sonja magab.

Vestlus, kui see viimaks algab, kul-

geb, peene sõnaga öeldes, holistlikult. Ja mul on tagantjärele kahju, et suuline kõne ja kirjalik väljendus on ikkagi sedavõrd erinevad, et aja- ja teemahüpped, mis vestluses on loomulikud ja ka vajalikud, tuleb kirjapanduna kohati ikkagi ümber tõsta. Miks ma seda märgin? Kuna ise esitasin oma küsimusi teemadelt aina haruteedele põigates, aga Laurat selline laad ei paistnudki häirivat. Vestlust ümber kirjutades tuleb aga sellisest rõõmsast teemapilutamisest loobuda. Ent päris loobuda sellest ka ei tahaks. Niisiis.

Kui varakult sa oma lapsepõlve mäletad?

Päris varakult enda meelest. Ikka enne kolmandat eluaastat. Me kolisime, kui ma olin viiene, ja ma tean, et hästi paljud asjad pidid juhtuma enne seda. Kolimine liigendas aja selles mõttes ära. On mälopildid vanematest ja siis tegevused koos nendega... Suhtlemised ja mäng, selliseid asju mäletan küll. Telekaga peituse mängimine ja... Hästi lihtsad asjad.

Telekaga peituse mängimine?

Meil oli kapp ja vahekaik... Ja siis ma ei olnud päris kindel, et telekast see diktoraal või saatejuht, kes seal räägib, et kas ta näeb mind või ei, aga tundus ikkagi rohkem nõnda, et ta vist teeb ainult sellist nägu, nagu ei näeks mind. Siis ma suhtlesin temaga niimoodi, et ma peitsin ennast ära. Ja ise mõtlesin, huvitav, kas ta näeb või ei näe.

Ja elasite siis...

Tartu maanteel, ühiskorteris. Ses mõttes, et köök oli ühine. Meie perel oli oma tuba, ma arvan, umbes kaks-kümmend ruutu.

Ja seal elas siis mitu inimest?

Seal elasid kolm last, ema, isa ja hundikoerakutsikas. Kutsikas tuli hiljem. Ja hamstrid olid ka vahepeal. Siis, kui ma viiene olin, kolisime sealt edasi juba vanalinna.

Kui tihti sa lapsena vanematega teatris kaasas käisid?

Ikka päris tihti. Mitte nüüd kogu aeg, aga päris palju. Igatahes mäletan, et lasteaeda minna ma ei tahtnud, ulgusin nutta, ning väga hea meelega käisin lasteaia asemel teatris kaasas.

Nüüd hüpega edasi liikudes. Kogu teie pere on teatriga seotud. Küsingi nii, et mis see siis on, kas isa ja ema (Lembit ja Mare Peterson) mõju? Marius, Maria ja sina teete tööd Theatrumis, vend Jonathan õpib lavakunstkoolis, õde Elisabeth teeb kaasa etenduses „Tuvi“, õde Anna Kristin õpib Vanalinna Hariduskolleegiumi teatriklassis. Vanemate eeskuju?

Jube küsimus.

On jah.

Esiteks selle pärast, et teiste eest ma ei saa ju vastata.

Las ta olla jube, ikkagi küsin seda ja dramatiseerin veel meelega üle.

Mulle tundub, et alati, kui see küsimus kuidagi päevakorraks tuleb, saab teater osutavalt liiga tugeva jõu. Et teater saab nagu rõhutatud tähenduse, ja siis räägitakse Petersonide teatripe-

rekonnast... minu jaoks on selline jutt ülemüstititseerimine.

Ma ise ei ole vähemalt niimoodi mõelnud, et me kõik teeme nüüd otustavalt just ainult teatrit, et kõik on sellised „teatritõud“... Ma ei tea, see, et teatriga tegeldakse, on rohkem elamise viis, mitte eesmärk omaette. Mariusel on näiteks ka muusika väga oluline.

Pereteatri juttu tuleb ikka ette?

Jah, see kuidagi nagu ujub kõrval. Ja kui räägitakse pereteatrist, siis tekib tunne: aga need teised inimesed, kes seal ka töötavad... Theatrum on pereteater? No ei ole ainult. Helvin ja Anneli ja Eva ja Tarmo näiteks ei ole meie perekonnas. Aive ja Ere niisamuti. Ja kuigi Ott ja Andri mingis mõttes ju on, ei ole juhtumisi Petersonid.

Läheme nüüd edasi lavakooli juurde. Miks pärast aastast EHI teatriõpet läksid edasi hoopis lavakasse ja kuidas lavakooli aega meenutate?

Õigupoolest läksin lavakasse algul lihtsalt katsetama ja mõtlesin, et ma ei tea veel, mis teen juhul, kui sisse saan. Jätsin enesele ses mõttes võimaluse ka EHI jätkata. Aga kuna meie lendu sai sisse hästi suur punt neid, kes olid meil ka VHK teatriklassis olnud: Mari-Liis Lill, Ursula Ratasepp, Helena Lorents, Nero Urke ja klass nooremast Risto Kübar, siis tundus isegi nagu imelik lavakasse mitte minna. See juhtus niimoodi.

Lavaka aeg oli üsna raske. Esiteks, see vanus on ju päris keeruline. Aga kui kokkuvõtvalt tagasi mõelda, siis üks asi on oskuste omandamine, selle kõrval sain aga kindlasti ka suurema enesetajumise, eneseanalüüsi võime. Ja puutusin kokku väga erinevate õpe-

tajate maailmaga, mis oli oluline, eriline ja huvitav, see võibolla oligi kooli aega meenutades kõige huvitavam üldse. Ja loomulikult sain sealt ka sõbrad.

Analüüsid sa end palju?

Jah, isegi väga.

Agas kuidas on rollidega, kas lähened ka neile rohkem ratsionaalselt või hoopis sisetunde pealt. Või kus see balanss on? Võib ju ka üle mõelda, mis ei vii kuhugi.

Ma ütleks, et ratsionaalselt analüüsin pigem ennast. Ja arvan, et tegelikult tuleb see rollide loomisel kasuks. Kuna ju mingis mõttes ammutan need endast... Seda muidugi mitte selles tähenduses, et ma ise olen kõik need rollid, mida mängin, aga mingis mõttes mängin ju enda peal need olukorrad läbi. Ma ei tee rollidega halastamatut matemaatikat, aga kuna olen ennast analüüsinud, siis see aitab mul rolli lähendada ära tunda mingid tahud või kasvõi üksikmõtete sarnasuse minu ja kehastatava tegelase vahel.

Pärast lavakooli läksid Vanemuisesse. Millised tööd sellest ajast sulle olulisimad on?

See kõik kokku oli rikas ja hästi huvitav aeg. Kool oli läbi saanud, mul oli tohutu palju tööd, ka Vanemuisest väljaspool. Kui praegu sellest ajast mõnd üksikut tööd esile tõstan, siis hiljem niikuinii meenub, et midagi jäi ütlema. Aga Vanemuises oli üks armas töö näiteks „Tühirand“, adaptatsioon Mati Undi samanimelisest novellist. Ja väga meeldis mulle mängida ka Esmeraldat „Jumalaema kiriku kellamehes“ Ema-jõe Suveteatris, Mairis Gavlini „Börsis ja börsitaris“ Ugalas; olulised on ka

Dostojevski „Valged ööd“ ja „Maarja kuulutamine“ Theatrumis. Armastus nende tegelaste vastu on ikka hästi suur. Aga kui peaksin ühe töö kuidagi eriliselt esile tooma, siis võibolla Nas-tenka roll „Valgetes öödes“, kuna selle rolli kaudu avastas inimese või leidsin uuesti mingi lavalise julguse ja selguse, mis kooliaastatel oli veidi ähmastunud. Ja muide, siin saab meenutada sedagi, et „Valgetes öödes“ oli mu partneriks Tarmo Song, kes filmis „Risttuules“ mängib Erna meest Heldurit.

Ja siis ühel hetkel pakkisite kohvrid ja läksite (2008. aasta novembris) neljakesi ümberilmareisile. Kuidas teie marsruut linnulennult välja nägi?

Jah, läksime neljakesi. Ott Aardam, Karol Kuntsel, Eneli Raud ja mina. Kokkuvõttes tegime tõesti maailmale tiiru peale, kuigi Aafrika jäi välja. Linnulennult siis nõnda: India – Nepal – jälle India – Hongkong – Vietnam – Kambodža – Tai – Indoneesia – Austraalia – Uus-Meremaa – Tšiili – Peruu – Boliivia – Argentiina. Kokku kestis reis üksteist kuud.

Reisile mineku põhjusi on mitmeid, üks tahab midagi selgeks mõelda, teine end proovile panna, kolmas lihtsalt maailma näha ja nii edasi, ning vahel kõike seda koos. Oli sul selle reisiga ka miski isiklik plaan?

Seda on hästi raske ütelda, sest ma ei mäleta, et oleksin selle reisi ajal näiteks mingite tõsiste teemade üle väga palju rohkem järele mõtelnud, aga tunnen, et mingid olulised asjad settisid paika. Minult küsiti ka enne reisi, et ütle, miks sa lähed sinna. Mõtlesin, et kui ma täpselt teaks, et võibolla ei peakski siis minema. Aga tunnen, et

mingid küsimused, mis olid võibolla isegi minu teadmata õhus, settisid, ilma et oleks neid küsimusi pidanud nii otse tõstatamagi. Pärast igatahes tundsin, et olen laetud hoopis värskemate vastustega. Reaalne elumuutus tuli aga selle reisiga samuti kaasa. Kuna tahtsime Otiga ühte linna kolida, siis kaalusime pikalt kolme varianti – Viljandi, Tartu ja Tallinn, lõpuks jäi Tallinn ja Theatrum. Miskitpidi andis see reis ka suure otsustusvabaduse tunde.

Üksteist kuud on päris pikk aeg. Mida sellest reisist esimesena meenutad?

Jah, siin ei ole lihtne valida, aga üks asi on kindlasti selline üldine teeloleku atmosfäär, mis tegelikult on hästi tugev. Hea küll, võime ju ütelda, et kogu elu on rännak, aga millegipärast, kui sa füüsiliselt oled rännul, siis – kuigi sul on ka oma reisirutiin, aga ometi ei ole liiga suurt kindlust – käib sellega kaasas eriline teekonna tunne, mis mingil teisel tasandil on lausa füüsiliselt tajutav. Mingis mõttes on see tunne isegi sõltuvust tekitav. Ja ma olen vahel proovinud seda igapäevaellu kaasa võtta, see teeloleku tunne ei lukusta sind liigselt mingitesse hoiakutesse.

Millised ilmad sulle meeldivad?

Mulle meeldivad kõik ilmad, aga mulle ei meeldi, kuidas nüüd seda öelda... Ütleme, mingid jubedad ilmad. Koerailmad. Lörtsine ja külm ja tuul puhub näkku... Üldiselt ju ei meeldi inimestele selline ilm.

Ühe sellise ilmaga kõndisime Abramiga ja vaatasime, kuidas kõik inimesed tulevad krimpsus nägudega vastu, õudne ilm, eks ole... Siis ütlesin Abramile: „Vaata, kui mõnus ilm, nii tore, eks ju! Nii lahe!” Ja Abram oli kogu tee

sellega nõus: „Oo, kihvt!” Me kõndisime läbi lörtsi särades ja mulle meeldis väga see ilm sel hetkel. Inimesed lasivad ilmal enda tuju mõjutada. Aga me võiksime teha ka vastupidi. Muidugi, lörts ei lakka sellepärast, et oled rõõmus, aga ikkagi tunned, et ilm on hoopis teine, kui ise seal sees rõõmus oled.

Sonjal on oma telefon. Jah, selgub, et nüüdsel ajal tehakse selliseid asju. Sonja telefon käib lastevankri külge ja kui ta tahab endast märku anda, siis tuleb tal lihtsalt häält teha. Laura võtab siis teisel pool lastetelefoni vastu. Nõnda juhtubki. Sonja, kes seni on kohviku akna taga vankris unenägusid vaadanud, kõhatab telefoni ja sellest piisab, et me teemat vahetaksime.

Sul on kaks väikest last, kes parasjagu maailma avastavad. Kuidas sulle tundub neid iga päev kõrvalt vaadates, kui targad väikesed lapsed on?

On mingi naljakas asi, et näiteks vastsündinu vaatab sulle otsa ja siis on selline tunne, et kas ma ikka julgen selle pilgu ees olla. Nad on veel kuidagi nii täis seda, mis on seal... kusagil mujal. Ja see on hästi äge. Mäletan, et näiteks Abramiga mõtlesin, et mida mul üldse on talle õpetada, ja siis, vaadates seda maailma, oli naljakas kurbuse tunne. Et kui väge täis on inimene, kui ta sünnib, aga mida sellel maailmal on talle pakkuda? Et maailm ei ole üldse vastsündinu vääriline.

Jah, käib nagu mingi rüselemine selle nimel, et inimene kasvaks ikka kenasti nivelleerituks. Asi pole siin üldse nooruses ja kooliajas, see on hoopis teistmoodi, mingi peidetum, aga väga mõjuv ja palju üldisem hoiak. Just nagu vaev oleks selle pärast, et inimene kasvaks iga hinna



Laura Peterson
aprillis 2014.
Harri Rospu fotod

eest kuidagi tuhmiks tükikaks, või ütleme teistmoodi ja elegantsemalt, sisemine teadmine või usk tuleb asendada formaadipõhisusega. No igatahes ta peab saama tühniks. Et siis on nagu korras, siis on töö tehtud ja justkui midagi tõestatud.

Ja samas, need, kes suudavad selle sunduse kuidagi üle elada, saavad väga kihvtiks. Kuigi, eks see ole ka ohtlik.

Meenub üks pilt reisilt Indoneesiasse. Mulle tohutult meeldivad Indoneesia inimesed, nad on hästi rõõmsad, ma vist ei ole kunagi näinud sellist rahvast, kes nii palju naeraks. Ja mulle väga meeldivad nende täistuubitud bussid, kuhu kohalikud tulevad oma kompsudega ja kõik istuvad siis seal üksteise otsas... No vaat, Indoneesias sõitsime kord rolleriga ringi ja külas-

tasime huvi pärast üht toortoidu kohta (toortoit on kuum sõna toitumismaailmas). Astusime sisse ja see pilt, mis avanes, oli täiesti kohatu. Selle restorani õhk oli trendiinimestest paks. Ja just seal, Indoneesias, mõjus see nii kohatult. Mis Aasia inimeste juures on hästi tunda, on see, et nende keskus ei ole nagu neis endas – nii nagu on Euroopa inimestel, kelle keskus kipub olema oma ego –, et nad ei ole nii ennast täis. Aga see koht seal oli täiesti egopak. Trendiinimesed võivad olla väga toredad, aga just sinna, Indoneesiasse, ei sobinud nad mitte kuidagi.

Tuleme veel korraks teatri juurde. Milline on sinu arvates praegu teatri tähendus Eestis. Ja veel üks trafaretne küsimus. Mis teeb teatri huvitavaks, mis on see, mis teatris puudutab?

Teater on Eestis ikka päris võimas meedium, aga mulle tundub, et seda potentsiaali võiks rohkem ära kasutada inimeste ellu uue mõõtme toomiseks. (*Pobiseb omaette: „See oli nüüd küll väga sügavmõtteline.“*) Ja muidugi ei ole kogu teater huvitav. Huvitavus ei sünni ju sellest, et võtan ükskõik mis asja ja panen lavale. Teater võib olla ka väga-väga igav. Igav looming on hull asi. (*Naerab.*) Aga mis on see, mis puudutab... Ma arvan, siin ei ole mingit universaalset tõde, sest kuigi nii on banaalne öelda, puudutab ju ikka see, mis puudutab. Muidugi on alati näha, millised asjad on tehtud mõttega, aga kas see sind ka puudutab... sõltub. Siin ei ole ühte valemit, sest keegi ei tea ju ühe või teise inimese meeleseisundit ja elulist olukorda, kes saali tuleb.

Ja mis on filmi „Risttuules“ puhul hästi, ma ütleks isegi äge: see film puudutab väga paljusid inimesi, kuigi ei saa ju ütelda, et filmi teema oleks pal-

jude inimeste elus just nüüd väga aktuaalne.

Olemegi jõudnud filmini. „Risttuules“ räägib omapärasel filmikeeles, liikumatuid pilte kasutades, ühe perekonna saatuse kaudu ja reaalsele kirjadele tuginedes loo kütüditamisest ja inimestest, kes selle läbi elasid. Filmi režissöör on Martti Helde, sinu kanda on selles peaosas, Erna. Tõden, et mul on mõneti raske sinu töö kohta küsimusi sõnastada, kuna Erna kuju on hoopis omamoodi, ta on isik ja ta on koondkuju. Küsin siis hoopis nõnda, et kui palju sa tajusid „Risttuules“ tööd tehes, et sünnib rahva jaoks oluline film. Lisaks sedagi, et kuidas sina Erna kuju kehastajana oma tegelast kõrvalt näed?

Algul ma küll ei arvanud ega oodanud, et sellest võib tulla nii suur ja paljude inimeste jaoks nõnda oluline film. Tegelikult oli säärane teadmatus ka hea, nii saime kõik oma tööd loominguiliselt hoopis vabamalt võtta. Kõige rohkem muutuski filmimise ajal minu jaoks see kuvand, tegemise mastaap.

Kui Ernast rääkida, siis kõlab ehk imelikult või edevalt, aga mulle tuli vastukajade puhul algul tohutu üllatusena, kui mind õnnitleti ja üteldi, et see oli nii ilus roll, mis sa tegid. Üllatusena selles mõttes, et ma ise ei võtnud ega mõtestanud seda tegelast üldse rollina ja tavapärasel mõttes mänguna. Kuna stiil ja keel on sel filmil nii teistsugune. Loomulikult ma ju kehastasin Ernat, mitte ei teinud Laurana nägu, ja teiselt poolt on mul just hea meel, et see mõjub rollina. Aga tolle filmiga on mitmes mõttes omamoodi lood. Tööperiood oli ka ikka väga pikk, kolm aastat. Ja selle ajal juhtus selline naljakas, ootamatu asi, et kui võtted olid vist poole

peal ja ma olin saanud materjali juba mitu korda üle vaadata, siis äkki tajusin, et vaadates Ernat, ei vaata ega otsi ma enam üldse iseennast.

Mul on filmitegemisega üldiselt vähe kogemusi, aga muidu on ikka nii, et kui esimest korda end kõrvalt, ekraanilt vaatad, siis on selline õppevideo tunne – sa ei suuda tegelast näha ja vaadata endast väljaspool. Aga Erna hakkas poole filmitegemisega pealt elama nagu teistmoodi ja minust hoopis väljaspool. Ma arvan, et oluline oli ka see, et sain materjali mitu korda üle vaadata, ja sealt edasi teadsin palju paremini, kuidas mängida. Tänu sellele, et Erna on üldistus, koondkuju, võt-

sin seda tööd tegelikult kuidagi hästi vabalt. Nii et ma lihtsalt aitan tal väljenduda. Et see naine on olnud eesti rahva ühe ajajärgu saatuse kandja, siis nõnda sai ta enda elu kuidagi hästi tugevalt rõhutatud.

Ühinen minagi komplimentide tegijatega. Eraldi tulevad need veel Erna kirjade sisselugemise eest. Neid kirju kuulates tekib tõepoolest kohapeal sündiva kõne – või siis kirja tunne. Kuidas nende kirjade lugemise-ettekandmise viisi leidsid?

Me lugesime stuudios kokku neli päeva. Anne Tärnpu ja Maret Mursa olid ka sisselugemise juures ja Anne

„Risttuules”, 2014. Režissöör Martti Helde.
Erna – Laura Peterson.



ütles siis sellise asja, mis hakkas toimima: „Kõik esiemad, mitu põlve, on nüüd siin mikrofoni juures reas ja tahavad sinu kaudu sõna võtta.” See oli mingi oluline võti.

See ütleb päris palju.

Jah. Ma muidugi proovisin teadlikult vältida, et tekst oleks kuidagi koralikult, mõõdetult esitatud. Aga tekstide puhul on hästi oluline ka Martti montaaž, tema valikud, arvan, olid väga head, kuigi ta ütles, et tal oli võimatu üksikplokkides kokku liita erinevatel päevadel loetud sama materjali. Sest mu hää l onnud kõigil päevadel ehmatavalt erinev. Nii et tervikuna sai ta kasutada vaid iga päeva materjali eraldi.

Ja see kodu, mida filmi algul näeme, see oli ka ju nagu omamoodi kodu koondkuju?

Just, ma tahtsin ka seda ütelda. See on kodu just selle sõna kõige õitsvamas ja helgemas mõttes, see oligi eesmärk. Et algus oleks selline... õitsev. Minu jaoks läks see küll täkkesse. Ja muidugi, Tarmo sobis ka Helduriks väga hästi.

Siinkohal annab endast märku Sonja ja Laura toob ta samuti vestlusringi. Jätkame kolmekesi.

Kui palju sa selle teema ja materjaliga filmimise perioodil iseseisvalt tegelesid?

Küüditamise teema oli nende aastate jooksul ikka kogu aeg kuidagi kuklas. Lugesin palju Siberis käinute mälestusi. Pilt, mis avanes, oli ikkagi ehmatavalt õudne.

Kosutav oli aga lugedes leida, et mõned inimesed, kes sellest läbi tulnud, – tõepoolest hämmastavad ini-

mesed –, olid seejuures säilitanud huumorimeele ja elu selge nägemise heas mõttes. Ja polnud murtud.

„Risttuules” autorite põlvkond teab Siberi lugusid juba oma vanavanemate käest. Kas tegijate noorus on siin sinu arvates omaette oluline ja määrab kuidagi filmi iseloomu?

Jah, kummaline, et kuigi kõik olid noored, näiteks Martti Helde on alles kakskümmend kuus ja „Risttuules” on ju pealegi tema esimene täispikk film, ei tekkinud minul küll kordagi tunnet, et me ei usaldaks üksteist. Vastupidi, tööõhkkond oli kohe hästi usaldust tekitav; selliste inimestega, kelle silma sa usaldad – siin tuleks kindlasti eraldi nimetada operaator Erik Põllumaad –, on hästi hea koos töötada. Oli ka eriarvamusi, aga enamasti leidsime lähenduse, mis kõigile sobis. Martti oli väga põhjalik ja pühendunud, teades küll täpselt, mida ta tahab, aga jättes ka näitlejatele loomingulise vabaduse. Tihti kujuneski nii, et taipasime üksteist juba poolelt sõnalt. Ja see on oluline. Ning ega ei ole ju mingit vanusepiiri, mille järgi kindlaks määrata, mis teemaga parasjagu peaks tegelema. Minu arvates on just see omakorda väärtuslik, et noored inimesed on selle teema üles võtnud.

Vestelnud DONALD TOMBERG



Berliini Koomiline Ooper.

<http://blog.astoria.de/>



Mannheimi Rahvusteater.

www.nationaltheater-mannheim.de

Vigade parandus:

Teater. Muusika. Kino 2014. aasta aprillinumbris intervjuus „Vastab Feliks Kark” on pildil lk 9: Feliks Kark ja Andres Pärn ning pildil lk 11: Feliks Kark ja Linda Olmaru. Lk 9 viimases küsimuses lugeda: „isegi Mauno Honkisto on teil auliige?” ning lk 16 5.-6. reas: „Raido Murss oli seal peanäitejuht...”
Palume vabandust!



Lisaks paberkandjale saab ajakirja **Teater. Muusika. Kino** nüüdsest lugeda ka tahvelarvutis. Vt ajakirja e-versiooni kohta lähemalt: www.temuki.ee



„12 Movements”. Cabaret Rhizome'i ja Aalto ülikooli Media Labi esietendus 17. IV 2014. Esiplaanil lavastaja Johannes Veski.
Cabaret Rhizome'ist vt lk 20, 28 ja 35.
Andrei Ozdoba fotod

ISSN-0207-653



Hind 2.85 eurot